La géométrie comparée et la géométrie sacrée

L'Échelle de Melencolia
ou l'Intelligence du Sacré

---------- Yvo Jacquier

LE PROJET DÜRER

Janvier 2012 ----------

Introduction

La géométrie de composition fait partie des aspects concrets de la peinture. L'on peut se passer de cette phase de préparation, autant que des esquisses et des essais de couleur, comme d'une façon générale de toutes les formes de réflexion qui préfigurent une oeuvre. Par ailleurs, un artiste de métier se plait à pratiquer son art selon plusieurs modes (études, copies, chorus graphiques, projets et variations, oeuvres accomplies etc.) : les uns se rappellent toujours des autres au final, pour le grand bonheur de l'art. Toute définition objective de la peinture doit donc intégrer la possibilité d'une composition, d'une structure. Dans les faits, tous les peintres connus de la Renaissance procédaient de cette façon. Nier qu'un artiste puisse préparer son travail final est, à la réflexion, profondément insultant. On ne saurait occulter cet aspect au profit de vertus se réclamant de l'inspiration, de la liberté et du “talent”. Une approche de type biographique ne livrera pas d'avantage le propos fondamental d'une oeuvre. L'Image est un langage à part entière, et il est présomptueux de prétendre le traduire à travers ce qui entoure la scène où il se produit. Autant imaginer les propos d'un orateur à partir de ses gestes (la vérification peut surprendre). Enfin, l'ignorance n'a jamais été une liberté, et gardons-nous d'en faire un alibi.

La grande question que pose cette vaste civilisation de l'image concerne les volontés de ses auteurs. Que voulaient-ils exprimer à travers ce langage ? Et souhaitaient-ils être compris de nous, par ceux qui était leur futur ? Il est nécessaire d'aborder cette seconde question, avant de caresser la première. S'ils ne souhaitaient pas partager leurs secrets, nous n'aurions vraisemblablement aucune chance d'y accéder. Ce n'est pas une simple histoire de “codes” mais de façon de concevoir ces codes. Ils auraient produit des méthodes qui nous seraient inaccessibles, parce qu'étrangères. C'est dans une certaine mesure le cas de l'alchimie, si obscure qu'elle donne l'impression d'être nuit. Personnellement, j'aurais vite renoncé à toute forme d'investigation si ce sentiment m'avait gagné. En revanche, et c'est la seconde option que le bon sens propose, si les Anciens désiraient nous laisser une chance de les comprendre, leur intelligence se serait mise à ce service. Ils ne se seraient pas contenté de quelques codes de cour de récréation : ils auraient tracé des voies dans le maquis de leurs oeuvres, et balisé des chemins. L'histoire à très vite tranché la question. Depuis l'Égypte antique, les constructeurs et artistes laissent des signes sur leurs oeuvres qui témoignent avec intelligence de leur géométrie. Ce ne sont ni des signatures, ni des actes de secte, pas d'avantage des traits d'esquisse utiles à leur travail : ce sont d'authentiques repères à l'intention du lecteur qui vient d'ailleurs. Ce fut la première étape, la première certitude. Et la seule option que pose cette vaste étude, qui prétend que ces siècles enfouis dans nos préjugés étaient en fait brillants, ne fut pas désavouée. Ils savaient ce qu'il fallait prévoir face à ce que nous ferions pour les comprendre.

Un personnage se détache de la procession que forment les écoles, les ateliers et les cités : Albrecht Dürer. Il a manifestement achevé un projet collectif dont la mission est de transmettre l'essentiel de ce savoir. Il a réalisé le testament de sa civilisation par un dispositif de quatre oeuvres, auxquelles se joignent les tarots. Ce complexe unique en son genre, mérite le nom de “Projet Dürer”. Son coffre s'ouvre, cinq siècle après qu'il ait été scellé. Procédons donc, à l'ouverture de ce testament des temps anciens.

TABLE DES MATIÈRES

---

p. 2 Introduction

p. 3 **TABLE DES MATIÈRES**

I - La drôle d'échelle de Melencolia

p. 5 Une provocation pour l'esprit

p. 6 L'écrit "parasite" la vision de l'homme

II - La secrète pratique d'Albrecht Dürer

p. 7 Que signifie l'échelle de Melencolia ?

La symbolique de l'Échelle

p. 8 Les débats, les conjectures et les thèses à propos de Dürer

p. 9 La démarche didactique de Dürer

LE “PROJET” DÜRER

p. 10 La méthodologie de la géométrie comparée

III - Le système perspectif et la géométrie sacrée

p. 12 Le triptyque de gravures appelées « Meisterstiche » et leur “mère”

p. 13 La méthode de confrontation des quatre oeuvres

L'observation

p. 14 La transposition des compositions

p. 15 1 - La perspective de *Melencolia*

p. 16 2 - La perspective de *Saint Gérôme dans sa cellule*

p. 17 3 - La perspective du *Chevalier, la Mort et le Diable*

p. 18 La perspective de *Adam et Ève*

IV - Les angles d'or et la perspective

p. 18 Point de fuite de *Melencolia - Melencolia*

Point de fuite de *Melencolia - Chevalier*

p. 19 Point de fuite de *Saint Gérôme - Melencolia*

V - Les échanges de symboles entre les gravures

p. 20 1 - L'apparition du Griffon - L'anagramme
Saint Michel et la tradition alchimique
p. 21 La mythologie du Griffon
2 - Le Centaure
p. 22 3 - La lanterne magique
4 - Le scribe de Dieu
5 - Le contrapposto d'Adam
6 - Le “couple originel” sur *Melencolia*
p. 23 7 - Le couple sur sa propre gravure
8 - Love love
9 - Un peu de la *Nef des Fous*
p. 24 10 - Cupidon prépare la guerre
11 - La plume du *Chevalier*
12 - Le visage caché
13 - La gravure de *MELENCOLIA § I*
p. 25 14 - La gravure du *Chevalier*
15 - La gravure de *Saint Gérôme*

VI - La mesure de l'échelle

p. 26 La composition de *Melencolia*
La folle échelle de *Melencolia*
Approche logique
p. 27 L'échelle parle des tarots
Une première preuve
Le rectangle doré long
Figure finale

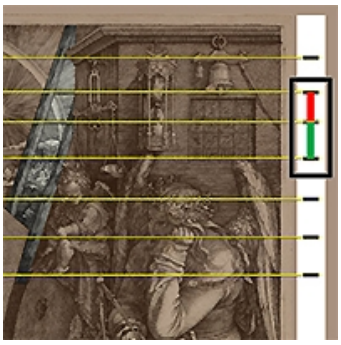
p. 28 **ANNEXES**
p. 29 **I** La perspective
p. 30 **II** Les différents systèmes de composition
p. 32 **III** La volonté didactique de Dürer
p. 33 **IV** Les tarots, langage de l'image
p. 36 **V** Saint Michel de Melencolia
p. 44 **VI** Les correspondances planétaires de Melencolia § I
p. 46 **VII** Le Chevalier en titre

I - La drôle d'échelle de Melencolia

« Melencolia § I » est l'oeuvre la plus célèbre de la Renaissance (La Joconde de Vinci ne la supplantera que bien plus tard), et la somme d'écrits à son propos est colossale ! Dürer est un pionnier dans la pratique de la Perspective, qui établit alors son “système”. La pratique empirique, parfois accompagnée d'appareils, se mathématise. (*Voir Annexe I - La perspective*). Les premiers éléments de cet article sont accessibles sur Internet à l'adresse : *http://www.melencoliai.org/Composition-Perspective.html*

Une provocation pour l'esprit

Albrecht Dürer applique une approche élémentaire de la perspective à sa mythique gravure. Il construit ses éléments en appuyant ses lignes de fuite sur un point unique. Vers le haut, les objets comme la tour ne subissent aucune déformation. Pour trouver ce point de fuite, il suffit de tracer une verticale au centre de la boule, située en bas de la gravure. Cette verticale croise l'horizon au point précis que nous cherchons. Les lignes essentielles de sa construction s'y donnent toutes rendez-vous. C'est grâce à ce procédé de construction, au final, que le dessin paraît vraisemblable. Le système perspectif permet de rétablir par la surface peinte ou dessinée ce que le réel produit à nos yeux.



Dans cette oeuvre construite simplement, un “détail” est particulièrement curieux : l'échelle, située au beau milieu de la gravure. Ses barreaux sont horizontaux, ce qui suppose que l'échelle soit face à nous, de façon exacte (comme le montre l'illustration sur la droite). Nous pourrions dessiner une échelle expérimentale sur une feuille de papier, pour achever de nous en convaincre… La seule possibilité pour que les barreaux soient parallèles est que cette échelle vienne exactement vers nous. Or, sur la gravure, au contraire elle s'incline… Il est facile de reproduire ce mouvement avec notre feuille de papier : quelque chose ne va vraiment pas !

De plus, à sa base, elle aurait "une patte plus courte que l'autre", ou serait posée sur un terrain en pente ? Elle ne tiendrait pas bien longtemps dans la réalité… Pourtant, la légère flexion de ses montants nous rappelle la nature physique et concrète de cette échelle. Elle ne peut être réduite à la notion de symbole littéraire (d'allégorie) : Son poids fait ployer le bois des montants. Autre possibilité, l'inclinaison de l'échelle sur le côté impliquerait celle des barreaux à leur tour. Ce n'est visiblement pas le cas.

Deux autres remarques ajoutent à cet irrespect des règles élémentaires du bon sens : les barreaux ne sont même pas équidistants ! Et, comme pour achever sa démesure, la taille de cette échelle est tout simplement monstrueuse. Il suffit pour s'en convaincre d'appliquer les règles (visuel de gauche), pour reconstituer l'échelle comme si elle était au niveau de l'Ange.

Une échelle bancale, irrégulière, à la taille d'un géant ! Que Dürer ait ignoré, pour des raisons “esthétiques” improbables, les règles élémentaires de la perspective passe encore… Mais qu'il ait placé ses barreaux de façon arbitraire est une véritable provocation !

L'écrit "parasite" la vision de l'homme

La capacité à comprendre les arguments de l'art ancien, sa géométrie comme ses images, est très différente selon les individus. Les enfants et les artisans sont manifestement les plus à l'aise, pendant que les littéraires accomplis avouent une véritable gène. En réalité, ce n'est pas une question de gènes mais de neurones. La lecture n'a pas de place naturelle dans le cerveau. Son apprentissage parasite une part de l'hémisphère gauche, et le cerveau doit se réorganiser pour rétablir ses fonctions de reconnaissance visuelle.

Une équipe de recherche (dont Laurent Cohen et Stanislas Dehaene) a comparé le fonctionnement du cerveau d'individus scolarisés et celui d'analphabètes. Une technologie de pointe (IRM fonctionnelle) a permis de déterminer avec précision les zones du cerveau impliquées dans la lecture : celle du langage, mais aussi celle de la vision. Les lecteurs mobilisent leurs régions visuelles primaires, situées dans le cerveau gauche (considéré comme directeur) pour le décodage des lettres. À la différence des analphabètes, leur reconnaissance visuelle des objets et des visages doit alors migrer partiellement dans l'hémisphère droit (considéré comme émotif). C'est la grande surprise de cette étude. Le cerveau n'a pas de zone "naturelle" pour la lecture, il doit en conséquence redistribuer ses tâches pour lui faire une place. Selon Laurent Cohen, on ne sait pas à ce jour si apprendre à lire a une conséquence négative sur la capacité à reconnaître les visages...
http://www.sciencemag.org/cgi/content/abstract/science.1194140

À cette réalité biologique s'ajoutent des critères d'ordre culturel, comme une certaine appréhension envers les mathématiques, des choix et des conceptions personnels sur le rôle et le fonctionnement de l'art. L'opinion dominante, pour ne pas dire générale, est aujourd'hui que l'art est essentiellement subjectif. L'apparition des mathématiques, et de la logique qui les accompagne, peut être dans ce contexte perçue comme une menace. Pourtant il suffit de rapprocher les arts visibles et la musique pour réaliser que les structures n'ont jamais limité la création. Le fait d'accorder leur instrument de musique et d'apprendre l'harmonie n'entrave pas la liberté des musiciens. Les débats sur la composition sont, au XX^{ème} siècle, au coeur de la musicologie. Le peintre aurai-il moins droit à l'intelligence que le musicien au titre de sa “liberté” ?

II - La secrète pratique d'Albrecht Dürer

Que signifie l'échelle de Melencolia ?

Aux cotés du Système Perspectif, le graveur pratique un autre système de composition : la géométrie sacrée. Pour construire une même oeuvre, les deux façons de regarder collaborent en une parfaite symbiose (*idéo-réaliste*). Un complexe d'oeuvres comprenant les *Meisterstiche* sont conçues pour l'expliquer. Elles portent le testament d'une civilisation de l'Image qui a vécu depuis Pythagore jusqu'à son dernier maître : Albrecht Dürer.

La symbolique de l'Échelle

L'échelle est un symbole d'initiation, de progrès spirituel, d'accession à la connaissance, de passage à un degré supérieur de la conscience. Il faut expérimenter physiquement les symboles pour les comprendre simplement. Ainsi l'échelle permet concrètement de s'élever par étapes, chacune représente la progression d'un niveau. L'on peut monter les barreaux par paires si l'on est en forme, comme choisir de se poser pour récupérer. L'échelle a besoin d'un sol et d'une paroi pour tenir. Elle s'appuie sur un plancher, une base stable, et il faut qu'elle soit suffisamment inclinée pour ne pas riper. *Seul le sceptre de Dieu est proche de la verticale*, nous dit Rublev dans sa *Sainte Trinité*... Pour toutes ces raisons, l'échelle est un symbole d'ambition mesurée et pleine de sagesse.

C'est par elle que les âmes montent au Ciel. C'est aussi par elle que le Céleste descend sur terre… Très présente dans l'iconographie primitive chrétienne, où elle porte le nom “d'échelle de Jacob”, ses sept barreaux ont la même origine que les sept couleurs de l'Arc-en-Ciel, conçu lui aussi comme un escalier menant au Paradis.

Dans *Melencolia*, cette échelle ouvre un autre espace que celui de la perspective dont elle défie les règles. Elle en respecte d'autres, précises et exigeantes : elles sont tout autant mathématiques. L'Art de la Composition ne peut, selon cette véritable revendication, se réduire à une façon d'agencer plus ou moins agréablement, ni même habilement les oeuvres. Cet Art n'est pas celui de la décoration intérieure ou florale : il gère un espace qui est celui du support, mais aussi celui du Sacré (espace de communication entre l'Humain et le Divin). Pendant cinq millénaires, cet espace a été l'univers des peintres. Il est Peinture.

Un Archange est descendu du ciel en Melencolia pour en témoigner. Comment le comprendre ? Comment y prétendre même, sinon en empruntant vers le haut l'incroyable échelle par laquelle il est descendu sur Terre. Dürer a choisi ce symbole d'initiation progressive pour nous ouvrir ses cahiers les plus secrets. Attendons-nous à un parcours en étapes, brillant sans jamais cesser d'être didactique.

Les débats, les conjectures et les thèses à propos de Dürer

Tout le monde se réclame de Dürer, tout le monde prétend avoir compris son oeuvre, tout le monde croit avoir résolu une part du mystère qui accompagne son oeuvre colossale. Partout où la pensée des plus grands uns se met à la disposition des autres (les plus nombreux), l'on trouve ce seul et même type de discours. « Moi je ! ». Les citations comme les oeuvres de Dürer n'y sont que prétextes. Voilà de quoi le maître s'est préservé pendant cinq siècles. Et pendant tout ce temps, les insupportables *inventaires de boutique* de *Melencolia*, ont offert une bien piètre comptabilité des actes de bravoure intellectuelle et des engagements, spirituel et artistique, de Dürer.

Pour preuve, l'unanime référence au système perspectif comme diapason du progrès, que cette échelle explose littéralement. Et dans un empressement à monter sur l'oeuvre et sur l'auteur pour se grandir soi-même, personne ne s'est simplement arrêté pour l'observer sérieusement. Aucun artisan ne prendrait le risque de la construire tant elle est tordue ! Les risques de poursuites judiciaires pour préjudice physique sont réels : cet objet est une échelle de fou, et il faut être malade autant pour y monter que pour la trouver normale !

Combien de thèses prétendent avoir compris l'inspiration de Dürer, identifié la cause fondamentale de son oeuvre ? À croire tous leurs auteurs, ses maîtres sont si nombreux qu'ils pourraient remplir un charter ! Les partis pris sont si variés et si contradictoires, que ça en devient déconcertant. Ce constat devrait incliner à la prudence, mais tout au contraire : rien ne vaut cet enchevêtrement de vérités opposées pour alimenter les débats. Pour la première fois, une étude ne prétend pas comprendre Dürer autrement qu'en le laissant parler. L'essentiel échappe à toute plume, y compris la sienne. Sa pensée est entièrement dans son oeuvre artistique. Le premier constat se doit de traiter uniquement de géométrie. C'est une question de sûreté. Il ne s'agit pas de s'effacer ou de prendre une posture qui confinerait rapidement à l'idolâtrie. La présente démarche ne prend pas les oeuvres pour prétexte, elle reste dans les faits que Dürer à produit, sans s'écarter de la source. La géométrie de Dürer est suffisamment complexe pour porter le sens qu'il entend lui donner - et nous l'allons découvrir...

Par exemple, c'est à Albrecht Dürer de préciser ce qu'il pense du platonisme et de la religion. Imputer à son oeuvre toute l'influence des débats de son temps mène inévitablement à l'erreur. Dans la présente étude, les éléments sont tous marqués du sceau mythique “AD“. Le maître laisse toujours sa signature, d'une façon comme d'une autre, sur ses actes picturaux.

Enfin Dürer nous offre l'occasion de nous réjouir. La représentation qu'il donne de sa personne dans sa « Vierge au rosaire » (1506, Venise) tout comme ses gravures illustrant la « Nef des fous » de Sébastien Brandt (1494, Bâle) donnent sa mesure. Comment étaient sa voix, son rire et ses intonations ? Comment s'exprimait-il ? Avait-il conservé de l'Italie une certaine volubilité ou au contraire, s'exprimait-il avec la pondération que l'on accorde à l'influence allemande ? À force de vivre avec le quoi, tout chercheur finit par se poser la question du qui.

La démarche didactique de Dürer

Les nombreuses publications didactiques de Dürer témoignent de son souci des autres, particulièrement des plus actifs. À son époque, les artisans auxquels il s'adresse ne sont pas les plus modestes, c'est donc une erreur de classer son action dans l'*humanitaire*, selon un vocable contemporain. Il est philanthrope au sens étymologique du terme : il donne du grain à moudre à ceux qui savent se servir du livre. À son époque, le livre est cher. Dürer croit en l'action : c'est la marque des artistes. Ils produisent par vocation, c'est même à cela qu'on les reconnaît.

Ni les publications, ni l'abondante correspondance de Dürer ne nous renseignent sur la géométrie de son colossal héritage artistique. Il y tient la comptabilité de son quotidien et de sa technique, mais jamais il n'explique sa pratique du nombre d'or ! Son *Autoportrait à la fourrure* (1500) rassemble pourtant toutes les expressions géométriques que ce nombre peut produire. Un article est consacré à cette oeuvre :
http://www.art-renaissance.net/EDL/Yvo_Jacquier-Autoportrait_Durer-1500-INTRO.pdf
Cette étude montre un système complexe de figures géométriques que Dürer a respecté avec une précision de l'ordre du quart de millimètre. On ne peut opposer à des preuves objectives et répétées les alibis du talent, de l'inspiration et de la subjectivité. Une telle précision et une telle complexité réunies sont hors de portée de l'oeil et de la main sans outils et sans préparation. Tout travailleur manuel le sait par expérience. Et l'Archange de *Melencolia*, justement, exhibe un superbe compas !

Face à cette “créature ailée” qui dévoile sa véritable identité au fil de l'étude, Saint-Michel.

Voir à ce propos l'annexe V - Saint Michel de Melencolia.

Le célèbre polyèdre trouve aussi son véritable statut. Ses sphères sont désormais résolues avec, pour simple argument mathématique, le théorème de Pythagore ! Cette partie mathématique est accessible ici :
http://www.art-renaissance.net/EDL/Melencolia-Durer-Polyedre.pdf
Ces équations résolues ne sont qu'une partie du dossier. La symbolique de ce polyèdre réclame plusieurs études, notamment celle de la naissance de la science avec Kepler, dont la conjecture est exposée ici :
http://www.art-renaissance.net/EDL/Yvo_jacquier-La_conscience_de_Durer.pdf
également celle de « la farandole des tarots » :
Melencolia-Durer-Composition-2.pdf

LE “PROJET” DÜRER

Il y a les faits, et il y a les causes. Concentrons-nous sur ce qui est désormais établi. Dans *Melencolia* Dürer fait preuve d'autant de logique géométrique que dans son *Autoportrait à la fourrure*, datant de l'an 1500. La gravure vient quatorze ans plus tard, et la mission des deux oeuvres est très différente. Dans son autoportrait, Dürer affirme son engagement dans cet art de la composition appelé géométrie sacrée. Sa profession de foi est assortie d'une promesse : son voeu de silence. La géométrie de l'oeuvre rend ces messages conjoints explicites. L'on commence alors à admettre qu'il n'y ait pas la moindre source écrite sur cette face cachée de Dürer. Il a fait le choix de ne rien dire, et de tout peindre (/graver). Il ne s'exprime qu'en langage strictement pictural. Autant dire un code dont on a perdu la clé ! Les causes doivent être traitées à part, même si l'on soupçonne les raisons de ce

silence. Ensuite, Dürer livre un mode d'emploi à l'intérieur même de son autoportrait. Une série d'indications graphiques permet de reconstituer la géométrie de l'oeuvre, et au final de la lire dans l'intégral. Ce surprenant mode d'emploi porte le nom de “carré didactique”, en référence au “carré magique” de *Melencolia*...

Melencolia, ses deux dauphines du *Meisterstiche* et la mère des trois, *Adam et Ève*, ont une mission beaucoup plus vaste : celle de présenter le testament de toute une civilisation. Une culture de l'Image qui a vécu depuis Pythagore jusqu'à la Renaissance, moment choisi de son apothéose. Ce “triptyque pointé” de gravures est en fait la partie apparente de tout un dispositif didactique, conçu pour s'ouvrir par paliers. Chaque étape livre progressivement des informations qui ne laissent aucune prise au hasard. Dürer est admirablement précis et comme nous allons le découvrir, il anticipe même les erreurs du chercheur ! Au final, **un langage de l'Image** à part entière se révèle : les tarots dits *de Marseille*, que le cartier Nicolas Conver continue de reproduire en 1760. Ces cartes constituent une sorte d'encyclopédie oecuménique des symboles, synthèse de tous les courants spirituels, religieux et ésotériques de l'histoire. De l'Inde védique aux nords glacés de l'Europe, des Celtes antiques aux traditionnels Chrétiens, aucune influence n'échappe à ce carrefour universel de la symbolique.

Voir à ce propos l'annexe IV - Les tarots, langage de l'image

Un certain nombre d'arguments seront même ceux de la science dont le contemporain de Dürer, Copernic, annonce la naissance. Ainsi le mythique polyèdre de Dürer que nous avons évoqué, répond-il au statut de *solide de la quintessence*. Il échappe à Kepler, comme il avait échappé avant lui à Platon, quand il fonde son modèle planétaire à partir des célèbres solides. Ensuite, le principe de la gravitation universelle est exposé dans les tarots, ce que révèle *Melencolia*, leur véritable écrin. Les anciens rêvent ainsi la science avec leurs mathématiques bien avant que Kepler ne fonde les lois de l'astronomie. Très à propos, le protecteur de Kepler, Rodolphe II, a l'inspiration d'acheter à prix d'or « La Vierge au rosaire » de Dürer, qu'il fait venir de Venise jusqu'à Prague en l'an 1606. Tous ces aspects sont l'objet d'une présentation parfaitement orchestrée dans le dispositif didactique de Dürer (autour des *Meisterstiche* et des tarots). L'ensemble des étapes, dont nous allons découvrir les premières, mérite même le titre de “Projet Dürer”. Il a manifestement été conçu pour s'ouvrir comme un coffre, et enterré pour la postérité en sachant que sa serrure ne résistera pas éternellement.

La méthodologie de la géométrie comparée

À chaque étude, il est nécessaire de rappeler les bases de la méthodologie qui se cache sous le terme de “géométrie comparée”. Comme son nom le sous-entend, cette discipline compare les schémas de construction des oeuvres pour identifier les figures fondamentales, des agencements géométriques qui se constituent en systèmes. Depuis Pythagore, la géométrie sacrée se sert du pont qu'il a établi entre les formes et les nombres. « Tout est nombre ! ». Et en effet, ils permettent d'interpréter les oeuvres - autant que de les concevoir.

Pour identifier les formes géométriques d'une composition, le métier de peintre ne suffit pas, il faut assortir les observations d'une préoccupation : les marges de précision (ce principe est commun à toutes les sciences appliquées). Ensuite, l'identification des formes précède leur interprétation. Le premier aspect est strictement scientifique, le second réclame des notion d'histoire et d'ésotérisme, et induit une part de subjectivité.

La géométrie comparée a gagné son premier crédit en isolant une “part en dur” de ses recherches, objective et mathématique. Elle a évité de se perdre prématurément en des débordements précaires au stade précoce de son développement. Une première publication vient couronner cet effort. Les Instituts de Recherche sur l'Enseignement des Mathématiques publient, dans leur revue Repères-IREM, en Avril 2012, un article de seize pages. À cette occasion, deux des membres du comité de rédaction, Henri Lombardi et Jean-Paul Guichard, se sont gracieusement proposés comme tuteurs. Cette première confrontation avec le monde universitaire est l'un des moments forts de la géométrie comparée. Il marque le passage du stade de la recherche pure à celui de la transmission des résultats. Cette conversion n'affronte pas que des problème de syntaxe. Les articles de la géométrie comparée ont troqué leur rôle de mémoire pour le statut didactique qu'elle entend conserver.

Résumé de l'article

La pratique du quadrillage, typique des constructeurs de cathédrales, permet de mettre facilement en évidence les nombreuses propriétés du triangle 3-4-5, notamment deux expressions du nombre d'or. Ces propriétés aujourd'hui oubliées, en dépit de vertus didactiques qui intéressent les pédagogues des mathématiques, ne pouvaient échapper aux Égyptiens. Ils ont pratiqué une "géométrie avec les yeux" pendant plusieurs millénaires. C'est à cet héritage que Pythagore le Grec a confronté son esprit de mesure, lors de son séjour en Égypte. Il résolut dans la même foulée l'expression arithmétique du nombre d'or et son fameux théorème. Cet acte peut être considéré comme la naissance de la géométrie telle que nous la concevons aujourd'hui. Grâce à cet outil de mesure, qui restera en pratique le seul jusqu'à la Renaissance, Pythagore établit les relations entre les formes et les nombres. Cette géométrie sacrée est à la base de la symbolique dans les arts : musique, peinture, sculpture et architecture. La géométrie comparée est la discipline qui étudie les structures de composition de ce savoir ancien.

La “géométrie nombrée” de Pythagore intervient dans l'histoire des arts comme l'écriture dans l'histoire des langages oraux. En cela, les Pythagoriciens sont les premiers adeptes de la géométrie sacrée moderne. Les formes y trouvent leur sens notamment par la mesure des nombres.
L'article de l'IREM est disponible à l'adresse :
http://www.art-renaissance.net/EDL/La naissance de la Géométrie - Yvo Jacquier.pdf

La prudence scientifique réclame de toujours laisser l'investigation précéder les développements d'ordre littéraire ou philosophique, pour éviter les pièges de la préméditation. Le premier avantage que nous avons évoqué est de sauvegarder le crédit de l'étude. Le second avantage de cette vertueuse attitude est d'offrir au lecteur l'occasion de développer par lui-même, en toute indépendance, ce qui sommeille entre les lignes. En cela, la géométrie comparée n'a pas pour ambition de mettre au pas des esprits littéraires récalcitrants, elle entend au contraire offrir à ces esprits passionnés d'art et d'histoire une base concrète qui leur permette de plus grands développements.

Voici donc l'introduction didactique d'Albrecht Dürer à sa civilisation de l'Image. Le “Projet Dürer”.

III - Le système perspectif et la géométrie sacrée

Le triptyque de gravures appelées « Meisterstiche » et leur “mère”

Trois gravures majeures sortent de l'atelier de Dürer dans les années 1513-14, parmi les treize planches datées connues à ce jour. Les formats indiqués par différentes sources posent problème car les critères de description varient selon les cas sans être précisés (pleine feuille, gravure seule, sans ou avec la corbeille etc). Néanmoins les spécialistes s'accordent à associer ces trois gravures d'un même gabarit, assez inhabituel, et la complémentarité de ces trois oeuvres leur vaut un titre générique : les *Meisterstiche*.

Le Chevalier, le Diable et la Mort
Gravure au burin sur cuivre
1513
(?) H. 240 mm - L. 181 mm

- British Museum de Londres
- Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins (Inv. 77.998.0.4)

MELENCOLIA § I
Gravure au burin sur cuivre
1514
(?) H. 241 mm - L. 192 mm
(?) H. 239 mm - L. 168 mm

- British Museum de Londres. (≈ 10 exemplaires de la gravure)
- Musée Jenisch, cabinet cantonal des Estampes, Vevey, Suisse
- Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins

Saint Gérôme dans sa cellule
Gravure au burin sur cuivre
1514
(?) H. 247 mm - L. 188 mm

- British Museum de Londres
- Nürenberg, Germanisches Nationalmuseum
- (?) Schweinfurt, Sammlung Bibliothek Otto Schäfer

Le format presque commun aux trois oeuvres du *Meisterstiche* est le point de départ de cette première étude. Les dates de parution livreront également leur explication, d'autant qu'une autre gravure se présente comme la mère de ce triptyque : « Adam et Ève », datant de 1504. Le projet de Dürer commence donc dix ans au moins avant que son dispositif ne se mette en place au grand complet - avec les tarots.

« Adam et Ève »
Gravure au burin sur cuivre
1504

(?) H. 251 mm - L. 200 mm
(?) H. 251 mm - L. 190 mm
- The Metropolitan Museum of Art, New York (Fletcher Fund)
- Cabinet des estampes et des dessins Kunsthaus Zurich

Dans cette gravure, saisie par l'informatique, le détail de la souris prend un sens humoristique qui prend Dürer au dépourvu. Le sens originel et littéral de ce détail est : *Adam tient la souris par la queue.*

La méthode de confrontation des quatre oeuvres

Les quatre oeuvres sont saisies par un logiciel d'infographie et ajustées, sans changer leurs proportions bien entendu, selon la même largeur. Les résultats qui s'en suivront suffisent à convaincre que cette opération est la bonne. L'on pose alors les oeuvres l'une sur l'autre, comme des calques, et l'on observe ce que leurs dessins produisent en se rencontrant, par transparence. La découpe de certains motifs, sans changer leur place, permettra d'affiner les observations et de développer ces confrontations. Parallèlement, les lignes de la composition sont posées successivement sur les oeuvres, qui restent en place une fois pour toutes à partir du moment où cette place est établie. Il est à noter que l'on ne pratique pas le jeu poétique qui consiste à inventer des personnages ou des objets dans les nuages. Il faut identifier, avec précision, des motifs et de la géométrie.

L'observation

La composition de Melencolia a pour marge de précision le dixième de millimètre. Cette extrême **rigueur** s'applique également aux motifs, graphiquement et symboliquement. Ce texte durerait des centaines de pages s'il se lançait dans l'inventaire de tout ce qui tombe juste. Un autre parti doit être pris, car selon l'adage : « Donne à manger aux gens et tu en feras des ennemis, apprends-leur à pêcher et tu en feras des amis ». Il vaut mieux donc apprendre à “regarder” les motifs que nous a préparés Albrecht Dürer, il y a cinq siècles.

- Les visuels les plus naturels sont les images en plein, celles où l'infographie reconstitue des formes entières qui s'assemblent. Des objets symboliques comme le serpent, l'épée, la balance etc. jouent leur propre rôle dans les dialogues. Et ce statut ne change pas quand ces objets entrent en mythologie : Saint Michel prête ses ailes à Ève, Adam donne son torse au cheval, le lion pointe ses pattes sous la robe de l'Archange. Ensuite, un objet neutre et sans signification particulière peut “prendre vie” dans son association avec un autre. Ainsi le brelage du cheval devient le gnomon d'un cadran solaire, quand il s'associe avec la roue de pierre de *Melencolia*.

La précision du vocabulaire pictural est un fondamental de la symbolique. Et sous ce modeste constat se cache une révolution. Nous sommes habitués à des images flottantes, aux illustrations que proposent les allégories. Au sens stricte, selon les critères de Dürer, ces représentations sont des “images sans cervelle”. Leur pratique s'est développée à l'époque où la géométrie sacrée déclinait, après le Renaissance, pendant que le texte prenait littéralement le pouvoir sur l'image. L'intelligence de l'allégorie est dans le texte qui l'accompagne. Privé de cette génétique, l'image est un zombie prêt à prendre l'âme de n'importe quoi. On ne construit pas un langage avec des éléments vides, privés de toute structure pour les relier.

- Les compositions sont d'une approche beaucoup plus aride, et le profane se sent vite perdu. Dieu sait (ceci n'est qu'une conviction personnelle) où son esprit ira chercher alibi pour masquer son désespoir. Il y a lieu de rassurer de dit “profane” : ces images ont été créées il y a cinq siècles, spécialement à son intention par Albrecht Dürer. La volonté didactique du maître est à la mesure de l'oecuménisme de son vocabulaire. Ce langage de l'image est le produit d'une longue tradition, et il s'est développé sur un principe simple. Les hommes responsables de ces images croyaient en les mathématiques comme ils croyaient en/aux Dieu/x. Pendant des millénaires, les mathématiques ont été la seule discipline qui propose un peu de confort à l'esprit. Tout ce qui est langage était l'objet de conflits permanents, ce qui se rapportait au pouvoir ne valait pas mieux. L'observation du réel se faisait à la louche : la science ne fut possible qu'à partir de la lunette astronomique... Dans ce contexte, *les maths* ont bénéficié de ce statut d'exception : elles fonctionnent de façon invariable. Un peu de stabilité dans un monde en ébullition permanente ! Et les Anciens les ont investi partout où c'était possible : la religion, l'art et les jeux...

Alors la composition, comment ça marche ?

Bien sûr, on peut regarder l'ensemble des lignes, mais avant d'embrasser le champ entier de la composition, il faut attentivement observer les lignes une à une, et chercher les rencontres avec l'oeuvre. Quand un trait passe sous le pied de Cupidon, puis sous la main de Saint Michel, cela a du sens : là où Cupidon met le pied, Saint Michel peut prêter sa main. Le sommet de du Polyèdre est aligné avec la boule au sommet du compas : évidemment puisque le polyèdre à l'allure carrée représente le Terre, à la forme sphérique. Et plus encore : Dürer fait référence aux sphères du polyèdre...

Nous limiterons les interprétations. Leur volume se traduirait par plusieurs centaines de pages qui nuiraient au propos de l'article. Il expose la volonté didactique de Dürer et de sa géométrie, ce que symbolise par l'échelle.

La transposition des compositions

La première chose que tient à établir Albrecht Dürer est sa double pratique, à l'intérieur de chaque oeuvre, de la perspective, art nouveau qui se développe à la Renaissance, et de la géométrie sacrée, l'art ancien dont il est le digne héritier. Cette prise de conscience est essentielle. La géométrie ne sert pas que la réalité, elle permet aussi de créer des idées et de les réaliser. Prenons cet exemple concret : le haut d'un sablier peut se situer sur une ligne parce que sa taille le réclame et ainsi rendre compte de sa réalité, mais il peut également venir chercher une ligne qui lui donne un sens précis, parce que cette ligne fait partie d'un dispositif de figures géométriques. Dans le premier cas on parle de perspective, dans l'autre de symbolique.

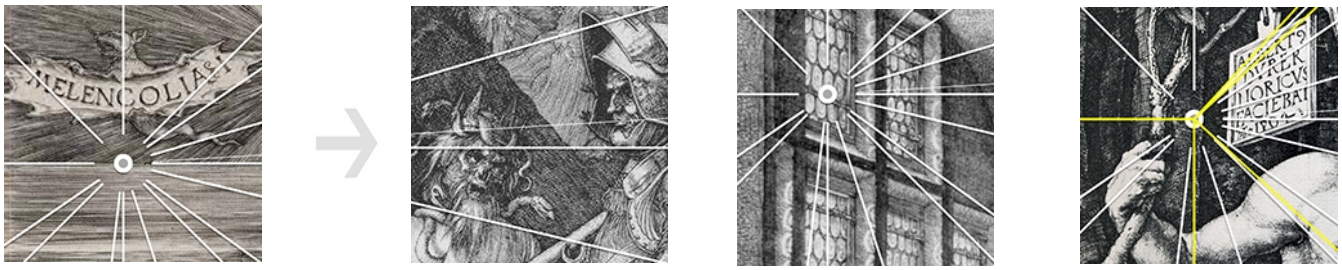
En optant pour une largeur égale, la hauteur varie d'une oeuvre à l'autre. Il faut donc choisir comment les aligner verticalement. *Melencolia* est la plus courte : elle servira de référence “pratique" pour cette opération. Doit-on choisir le haut ou le bas de cette gravure pour aligner les trois autres ? Une première option développée calait les “dauphines” de *Melencolia* de la même façon, tout en haut. Or ce fut une erreur. Oh, ce n'était pas si grave : Dürer avait prévu cette erreur ! Un sabot du destrier qui porte le Chevalier est souligné d'un trait d'esquisse, une sorte d'écho graphique qui invite à faire glisser la gravure vers le haut !

Cette magnifique démonstration est en Annexe III - La volonté didactique de Dürer.

La gravure de Saint Gérôme se cale ainsi en haut de *Melencolia*, et celle du Chevalier se positionne à partir du bas. Le Saint se fie au ciel et le combattant garde, au moins, les pieds de son cheval sur Terre... Ce n'est pas le cas de la mort** ! La gravure “mère” *Adam et Ève*, qui s'est jointe aux trois autres récemment, se cale sur le haut de *Melencolia*. La scène se passe au paradis...

Regardons attentivement la gravure du Chevalier. Le cheval de la mort ne tient pas d'avantage debout que l'échelle de Melencolia : ses deux jambes droites sont levées. Cette anomalie rejoint celle de « l'Arcane sans nom » des tarots (lame notée XIII, et néanmoins appelée "la Mort"). Son pied gauche est carrément absent ! D'ailleurs la gravure a porté explicitement le nom de « Cheval de la Mort » au cours de sa longue histoire... (*Voir l'annexe VII - Le Chevalier en titre*)

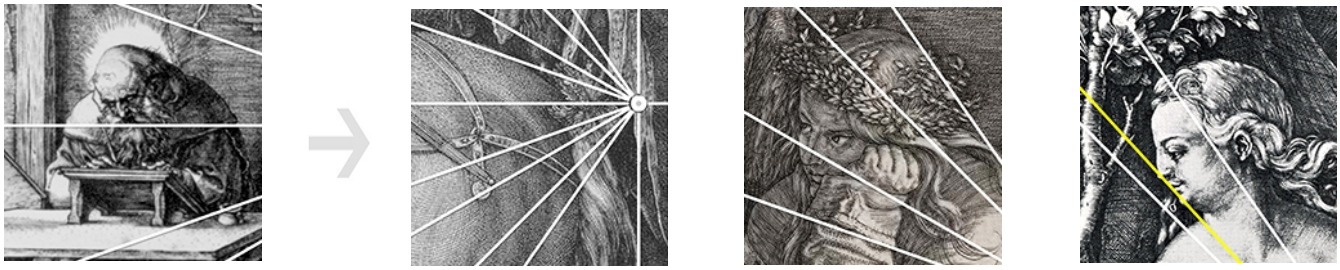
1 - La perspective de *Melencolia*



Dans les oeuvres de Dürer, l'esprit de progrès incarné par la Perspective ne s'oppose pas à l'esprit de Sagesse de la Géométrie Sacrée. Ainsi la perspective de *Melencolia* devient composition pour les trois autres. Nous avons présenté le point de fuite de *Melencolia* et son éventail de lignes. Elles entrent également dans la composition des autres gravures ! Or à la place qu'elles occupent, il ne saurait être question de perspective. Le point de fuite est situé sur la ligne d'horizon, par définition, et Dürer a pris le soin de laisser une part de ciel à l'arrière du *Chevalier*, pour montrer que l'horizon est beaucoup plus bas. Il s'agit bien de composition, hors perspective. Le destrier du *Chevalier* se range littéralement sous les baleines de ce parapluie.

Il faut distinguer les indications graphiques qui visent à attester les compositions de celles qui ont un véritable sens symbolique. Par exemple, le bloc de pierre du Chevalier dessine sur le haut une marche d'escalier pour marquer le passage de la verticale issue de la perspective de *Melencolia*. En fait, quand elles sont dans leur oeuvre de référence, les lignes de perspective produisent beaucoup plus de symbolique que quand elles s'expatrient sur les autres. Cette démonstration de Dürer est particulièrement subtile : il nous montre qu'il est possible de pratiquer la symbolique à partir d'un système neutre sur ce point (les lignes de fuite sont sans valeurs). Ces mêmes lignes, appliquées aux autres oeuvres s'appliquent à une mise en page, sans pour autant que cela devienne de la construction symbolique. Paradoxe ? Certes, et surtout définition. Dürer amorce déjà la grande leçon de la géométrie sacrée : *il ne suffit pas d'enfermer un objet dans un rectangle doré pour qu'il se change en or*. La géométrie sacrée n'est pas une discipline d'application, mais de composition. Le parallèle avec la musique trouve ici toute sa justesse. Connaître les accords et les respecter ne suffit pas au compositeur.

2 - La perspective de *Saint Gérôme dans sa cellule*



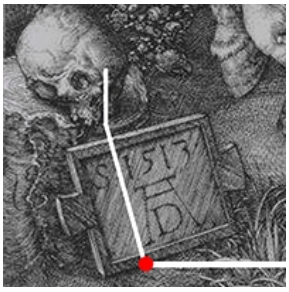
L'on peut reprendre les mêmes remarques à propos de la perspective de St Gérôme. Elle s'applique comme composition aux deux autres. Pour les deux séries de présentations, le choix a été fait de conserver les mêmes lignes pour les trois visuels. Le résultat est d'autant plus didactique qu'il est rigoureux.

Des quatre gravures en présence, *Saint Gérôme dans sa cellule* est la plus ésotérique. La lecture des oeuvres se fait par paliers qui chacun à leur tour révèlent un niveau de sens, depuis la description jusqu'aux principes qui fondent la structure profonde, géométrique. Cet article traite avant tout de *Melencolia*, aussi nous ne nous lancerons pas dans des développements ingérables...

Comment se rassurer ? Au besoin, pour ceux qui peinent à réaliser ces bases du dessin et qui néanmoins éprouvent un intérêt pour l'art, il y a toujours un ami professionnel, un parent, ou même un voisin qui pourra attester ces visuels. Cette chose étant établie, il leur sera plus facile, dans un climat de confiance, de consentir certains efforts. En revanche, l'attitude qui consiste à opposer une autre approche à la peinture de Dürer, et quelques centaines d'autres dont tout ce que la Renaissance compte de génies, tient du négationnisme. Tous ont consacré leur vie à cette géométrie. La révélation de cette civilisation de l'image réclame une simple adaptation : Dürer y a pensé dans le moindre détail il y a cinq siècles. Suivons donc ce guide, et n'oublions pas de lui verser un sourire à la fin de la visite. C'est désormais son seul salaire...

3 - La “perspective” du *Chevalier, la Mort et le Diable*

Voir également en annexe VII - Le Chevalier en titre



Autre leçon du maître

À regarder attentivement la cité de l'arrière-plan, il n'est pas sûr que Dürer se soit livré à un exercice de perspective globale dans cette gravure. La ligne d'horizon est beaucoup plus basse que les bâtiments perchés, comme on peut le constater sur la droite. La règle qui trace le faîtage des toits aurait dû littéralement plonger vers l'arrière, à la recherche d'un point de fuite sur l'horizon. Or ce n'est pas le cas.

Que cherche le maître, cette fois, à nous expliquer ? Il ne fait jamais rien au hasard, il n'a pas connu le XX^{ème} siècle ! La seule chose qui soit sûre en ce tableau est la position du destrier qui chemine devant nous. La ligne qui passe entre ses jambes est strictement horizontale... Suivons-là. Elle se heurte à la tablette, à la verticale du point qui sépare le ‘S’ de la date. Juste au dessus, au bout de ce chemin virtuel, cette droite imaginaire se prolonge par l'axe médian du crâne, sur le billot. En clair, le cheval et son cavalier heurtent l'obstacle à la prochaine foulée. Le geste est amorcé, et quand la jambe se dépliera, le sabot rejoindra le point d'impact rouge sur le visuel. C'est peut-être même un jeu de l'artiste : nous faire un cours sur la mesure du mouvement, en lieu et place des proportions canoniques auxquelles on s'attend !

Un deuxième visuel est nécessaire pour bien comprendre la scène. La Mort est dans le lit du chemin qui vient de l'arrière, à droite du cadre de l'oeuvre. Son cheval, qui a les deux jambes droites levées (!), semble parallèle à la paroi de ce chemin creux. Quand on confronte la direction du Chevalier, l'on s'aperçoit qu'il ne va pas du tout dans le même sens, et par conséquent, pas dans le sens de la route. Il est carrément en travers... À ceux qui font de ce Chevalier le symbole de l'Occident Chrétien en marche pour conquérir le Graal, Albrecht Dürer affirme : Ce Chevalier va “droit dans le mur” ! Une imposante paroi rocheuse se dresse face à lui et, au pied de la falaise, une tête de mort l'attend sur la stèle d'un billot de bois. Et ce message est dûment signé, au pied même du billot.

Pour Dürer, ce personnage n'a pas plus d'avenir sur cette terre que dans l'au-delà. Dans l'iconographie du XVIème siècle, le lansquenet est étroitement associé à la Mort, et terme d'associé prend ici tout son sens. Dürer y ajoute même le Diable : il porte une hallebarde, comme les “collègues” sur le champ de bataille... En réalité, le Chevalier ne fait pas ici la rencontre des deux autres, ils font tout trois partie d'un seul et même équipage.

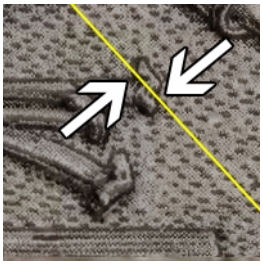
La perspective de *Adam et Ève*

La perspective est difficile à déterminer du fait de l'absence de repères typiques. *Adam et Ève* a intégré très récemment le champ de la présente étude, déjà très occupée par les dialogues symboliques entre *Melencolia* et les cartes des tarots. Cette arrivée tardive de la gravure s'explique en partie par le peu de crédit que trouve l'idée "académique" qui court à son sujet. Cette mode prétend que Dürer a trouvé la source de son inspiration, une de plus, dans les humeurs d'Hippocrate (les quatre tempéraments). Les choses qui vont par quatre ne manquent pas, et Dürer met dans ces oeuvres beaucoup plus de talent à faire son signe de croix que ces humeurs-là..

IV - Les angles d'or et la perspective

L'angle d'or (ici noté Ã) se définit simplement. Son rapport à la totalité (2π ou 360°) est inverse à celui qu'il a avec sa partie complémentaire. Sa valeur est : Ã = 360 / φ # **137,5°** (*voir Wikipedia*)

Dürer poursuit sa démonstration jusqu'au bout. Reprenant les points de fuite de la perspective, il fait intervenir ces angles dans la construction.

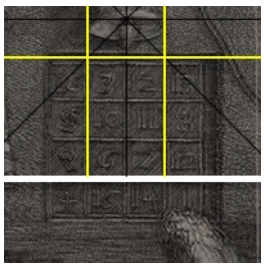


Point de fuite de *Melencolia - Melencolia*

Quatre angles d'or se développent à partir de l'horizontale et de la verticale. Une spirale apparait entre deux lignes. 'Or' (c'est l'occasion de l'écrire), il se pourrait que ce graphème en forme de clé de Fa ait été la première référence au nombre d'or. La spirale dorée serait bien évidemment la raison concrète de ce choix.

Ce n'est qu'au XX^{ème} Siècle, dans les années 10, que le critique et escrimeur britannique Theodore Andrea Cook (1867-1928) se met d'accord avec son ami mathématicien américain Mark Barr pour introduire la notation de φ (la lettre grecque Phi), comme symbole mathématique du Nombre d'Or, en référence à Phidias.
À l'époque de Dürer, ce symbole n'est donc pas encore apparu. http://www.jacquier.org/nombre-d-or.html

Une des lignes jaunes passe par deux points significatifs du tableau : la pointe du compas et la tête de clou en forme de 'S'. Cette attention redoublée de l'auteur souligne son importance. C'est l'occasion de prendre quelques mesures. Le point où le compas pique l'angle d'or est situé exactement à mi-hauteur entre le bas de la gravure et l'horizon. Ensuite, la ligne située sous le cadre de *Melencolia*, là où arrive la gravure de *Saint Gérôme*, forme un carré parfait avec cette ligne d'horizon selon la largeur totale de *Melencolia* ! Cette preuve accrédite une fois de plus le dispositif.



Point de fuite de *Melencolia - Chevalier*

Les deux jambes arrière du cheval prennent la pente des angles d'or. Le brave chien accompagne cet effort... Cette disposition de l'animal ne figure pas au traité que Dürer lui consacre : il n'y expose que les proportions.

Les deux logiques, proportions et composition, ne sont pas incompatibles, on peut même remarquer leur complémentarité. Seul le mouvement de la vie les sépare. À bien observer, la puissante dynamique du tableau est dans cette pente, les autres parties expriment la légèreté, la souplesse et l'élégance.

Point de fuite de *Saint Gérôme - Melencolia*

À partir du point de fuite de *Saint Gérôme*, l'angle d'or vient chercher le rabot, tout en bas. Pour une fois l'accord n'est pas parfait, l'angle au sol de l'outil n'est pas exactement le même et pour cause : le point d'origine de la droite jaune n'est pas sur l'horizon. Depuis ce point-là, seule une ligne du faisceau coïncide avec la vérité, et elle est proche de la ligne blanche (en filigrane). Ces questions sont parfois un peu “techniques”, mais les leçons tentent de prendre une forme didactique.

V - Les échanges de symboles entre les gravures

C'est le moment de détente de cette étude : celui où l'on retrouve ces bonnes vieilles allégories mythiques et mythologiques. Une chance pour l'auteur de se faire pardonner de bien des mots... Croisons les gravures entre elles, et tant qu'à faire les humains, les anges et les bêtes ! Devons-nous insister sur l'incroyable précision des rencontres entre les formes ? La leçon de Dürer commence à produire ses fruits, et comme il le déclarait récemment : « *Bis repetita placent, sed non Dureris !* » (trad : *... si possible, pas trop fort !*)

1 - L'apparition du Griffon - L'anagramme

Sur ce visuel qui calque la représentation de Saint Michel sur le *Saint Gérôme*, les pieds de l'Archange, pour peu qu'ils apparaissent, ne se sont pas repliés. À cette époque, le chercheur ne se préoccupait que de l'espace et de la lumière. Depuis, la définition du Griffon est apparue, avec ses pattes de lion... Le plafond de la cellule porte l'ombre de l'aile. Idem pour les extrémités du lion : elles portent l'ombre de la robe. Le contre-jour aussi est crédible. Et la deuxième source lumineuse qui éclaire l'Archange inonde tout autant le sol à ses pieds. Cette lumière dans la fosse ne peut pas venir de la fenêtre. Elle ne peut pas être naturelle, elle ne saurait être artificielle, elle est donc surnaturelle. Cette réflexion est parfaitement transposable à *Melencolia*. Gardons à l'esprit que sous Dürer, les OVNIs, les sabres laser et autres concepts cinématographiques n'existaient pas. Il nous faut prendre la mesure de cette lumière dans la nuit de Melencolia, et puis encore enchaîner sur le problème que pose l'arc-en-ciel, toujours opposé au soleil, où à ce qui fait office de soleil... Une image de Dürer est telle une boîte de Pandore : on regrette rapidement de ne pas l'avoir fermée !

Ensuite, rapidement, les lettres s'emmêlent :

« **MELENCOLIA § I** » est l'anagramme de « **LEO IN MICAEL** »

Dans les deux cas, il manque un '**H**'. Le jeu deviendrait trop facile. Et Dürer a placé ce joker : '**§**'.
Si l'orthographe n'est pas encore fixée à l'époque, l'absence du 'H' dans ce titre à la consonance latine intrigue. L'artiste est entouré d'érudits, et parle plusieurs langues... Ce 'H' manquant prend une grande importance par son absence (le latin *melancholia* est transcrit du grec μελαγχολία (*melankholía*) composé de μέλας (*mélas*), "noir" et de χολή (khōlé), "la bile"). Ensuite le '**I**' n'est pas un '**1**' : où alors, où est le '**2**' ?

Saint Michel et la tradition alchimique

Saint Michel, comme les oeuvres de Dürer, a autant de statuts que de "niveaux de lecture". La couche la plus profonde est ésotérique, de type "alchimique". Il maîtriserait la foudre et la rosée (terme lié en ce cas à la rose), autrement dit l'Archange est le champion de l'antique bagarre entre l'Eau et le Feu (ici définis en tant qu'éléments). Les sources sur l'alchimie sont rares, contestées, et délicates à mettre en perspective... Ainsi, le mythique Fulcanelli fait référence au Griffon et à Saint Michel dans *Les demeures Philosophales* :
« *Si donc vous désirez posséder le griffon, qui est notre pierre astrale, en l'arrachant de sa gangue arsenicale, prenez deux parts de terre vierge, notre dragon écailleux, et une de l'agent igné, lequel est ce vaillant chevalier armé de sa lance et du bouclier.* ». No comment...

La mythologie du Griffon

Cet animal mythique est né il y a plus de 5000 ans en Mésopotamie et en Égypte. Bien qu'il n'apprécie pas la chaleur, il recherche les régions désertiques. Le symbole rassemble deux animaux que la nature oppose, l'aigle et le lion. Notons que l'Archange de Melencolia se rappelle du premier par son regard perçant. L'aigle règne dans les cieux et le lion, sur terre. Le Griffon peut ainsi courir et voler... Il résout en cela le désaccord, la disharmonie potentielle, entre les forces célestes et terrestres. Saint Michel est sur cet axe, puisqu'il est à la fois le chef suprême des armées célestes, et responsable du sort des âmes humaines quand elles quittent la Terre.

Le Griffon prend souvent tête humaine. Cela n'en fait pas pour autant une représentation humaine et dans bien des cas, l'homme le chevauche. Le Griffon a pourtant la réputation d'éviter les humains. Ce point nous ramène à l'Archange qui attend en vain, depuis cinq siècles, que l'on s'intéresse au message qu'il porte... Seuls les héros peuvent l'apprivoiser, et il se laisse soigner par les ermites... Comme le lion de Saint Gérôme, recueilli dans le désert. Enfin, le Griffon représente la justice et la protection, ce qui lui vaut le nom de "Sauveteur", et de gardien. Dans l'antiquité, on le voit jouer un rôle psychopompe. Tout cela le rapproche bien évidemment de Saint Michel, et de ses deux représentations : Justice et Tempérance.

Ce spectre mythologique du Griffon est à la fois incomplet et désorienté par des interprétations narratives. C'est le travers de tous les éléments mythologiques quand on les approche de cette façon. Les entités font de leur fonction dans le récit leur nature. Or la vérité symbolique du Griffon est plus que bien d'autres enfouie dans l'abstraction. Son axe principal est dans le lien entre les univers Céleste et Terrestre qui auraient tendance à vivre séparés s'ils n'avaient fondamentalement besoin l'un de l'autre. Le Griffon a sinon la mission, au moins la capacité de résoudre les problèmes que posent les énergies contradictoires en présence. Il est par sa nature à l'aise dans les deux mondes. Saint Michel n'est pas le Griffon, il est plutôt comme le héros humain et le sage ermite, celui qui comprend et apprivoise cet animal fantastique, et à travers lui les énergies qui circulent entre le ici-bas et le très là-haut.

2 - Le Centaure

Le buste d'Adam s'associe au corps du cheval (du *Chevalier*) pour produire l'image du Centaure. Les courbes du poitrail de l'animal viennent précisément chercher celles du côté de l'homme, qui se retrouve avec le compas de Saint Michel dans la main. Enfin, la jambe avant du cheval vient enfin se poser sur la sphère de *Melencolia*. Dans la mythologie grecque, les Centaures représentent les penchants les plus "terrestres" (sexe, alcool et bagarre) pour lesquels ils ont naturellement de grandes dispositions. Le compas intervient ici comme un gag, et doit être retiré des débats jusqu'à une meilleure proposition. De même, la rencontre de la sphère n'a d'intérêt pour l'instant que pour sa précision graphique. Sur ce plan, il est à noter que le Centaure mesure depuis son sabot gauche jusqu'au sommet de la tête exactement la largeur des gravures. Un carré qui traduit la dimension terrestre.

3 - La lanterne magique

Voilà notre héros prêt pour la fête, avec sa lanterne chinoise digne d'halloween. L'histoire de Jack-O'-Lantern collerait parfaitement avec ce spectacle, puisqu'on y voit un homme jouer un tour au Diable, mais elle est postérieure à la gravure. En 1514, les Celtes placent des braises dans un modeste navet (la citrouille est le fruit de leur expatriation outre Atlantique). On retiendra le symbole de bonne santé et de fertilité...

4 - Le scribe de Dieu

Saint Michel prête son bras, sa main et son compas à Saint Gérôme pour écrire. Cela explique pourquoi l'Archange tient son outil dans cette position improbable. Et la main plonge dans la table, dans ses profondeurs ! Saint Gérôme, patron des traducteurs peut ainsi jouer son rôle de façon plus large encore et aborder le langage de l'Image. C'est un signe clair de Dürer : les oeuvres de son dispositif ont une mission didactique.

5 - Le contrapposto d'Adam

Il se rappelle du célèbre *Apollon du Belvédaire*. La position est symétrique, et la tête tournée à l'inverse, mais la finesse anatomique comme la position montrent une réelle affinité. L'époque de la découverte de cette sculpture de l'époque antonine, au modèle classique grec, comme sa conquête de l'opinion artistique de la Renaissance, accréditent cette idée. Dürer aurait à son tour pris cette statue pour modèle. (*Vérification faite, cette thèse figure à la version anglaise de Wikipedia...*)

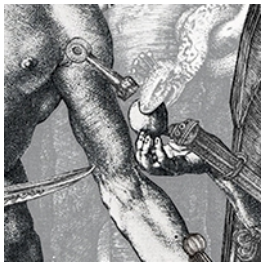
6 - Le "couple originel" sur *Melencolia*

Cette image composite rassemble une foule d'éléments qu'on se plaira à identifier autant qu'à les commenter... L'ordre de superposition peut créer des paradoxes entre les éléments : la sphère est-elle derrière ou devant le pied d'Adam ? Prenons le temps de l'observation, et cherchons en toute conscience les basiques de ce bric-à-brac où, n'en doutons pas, notre inconscient fait bombance !

Adam soulève la Terre, représentée par le polyèdre : Atlas, Saint Christophe ou Sisyphe, mais aussi Archimède dont le levier est représenté par la lance, et l'intelligence par le compas... Belle image en tous cas que ce harnais liant la Terre et l'homme et justifiant sa posture. Adam propose la science (la comète luit en son crâne) à Ève qui en réciproque lui propose l'épée. Serait-ce le fruit défendu : la convoitise qui pousse les hommes à faire la guerre ? Ce que confirme me denier placé au bout de l'épée. Ou une mission sacrée ? L'attitude de Ève a quelque chose de religieux dans ce geste. Saint Michel lui prête ses ailes, et le Diable l'imite dans la mesure de ses moyens : un bout de son aile apparaît au bord du tableau...

Quelques détails se révèlent au bout de la lecture : le christ collé à la cuisse d'Adam. Sémélée, Bacchus... Cette idée s'approfondit quand l'on considère le triangle de *Melencolia*, symbole de fertilité au bas de la cuisse d'Adam (non représenté ici) : serait-il Zeus pour une jambe ? Plus prosaïque, la ceinture de chasteté de la Belle, et l'endroit où prend naissance la lanière qui tient son trousseau de clés. Adam, dans la version simple de la gravure Adam tient la souris par la queue et Ève, en réciproque, tient les clés du coffre (dont celle de la reproduction). Certaines associations réclament du temps pour se livrer : ainsi le 8 qui naît de la rencontre du chapeau de Saint Gérôme avec le sein de Ève. Aussi, la spirale qui vient chercher son autre téton... Le Alpha du 4 issu du carré magique est dans la tête de Ève, et le Oméga, au centre de sa balance, se place entre les deux amants. Plus difficile à interpréter : la rencontre du potiron, symbole de fertilité et d'abondance, avec la chevelure de Ève.

Cette découverte est mythologique. La couche la plus profonde, qui unit tous ces symboles par une trame purement mathématique, fait intervenir des principes qui se réclament de l'alchimie. Or cet article vise à établir l'existence de la géométrie qui porte le discours de son auteur, Dürer (pas dans un premier temps l'interprétation intégrale de ce sens). L'alchimie jouit souvent à juste titre d'une sulfureuse réputation au-près de la communauté scientifique. Cette discipline n'a que très peu été abordée avec une véritable méthodologie. Aussi il est prématuré de se risquer à des “options”, qui ruineraient un crédit fondé sur la stricte observation des faits.



7 - Le couple sur sa propre gravure

Les mêmes éléments sont ici reportés dans le contexte de leur oeuvre. Cela permet une fois de plus de remarquer la formidable cohérence du dispositif de Dürer. L'épée et le compas se retrouvent liés par les voies tortueuses du serpent. Les cornes du cerf semble jouer un rôle comparable en direction de Ève. Sa pomme arbore la forme d'un croissant de Lune.

8 - Love love

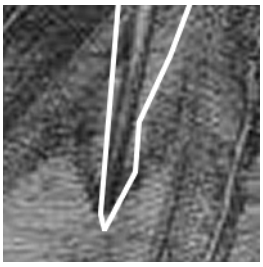
Il ne manque plus que la musique des Beatles... Ève tient l'enfant et Adam le soutient. Cupidon se prête naturellement à ce rôle, en Ange responsable. Par ailleurs, l'échelle accompagne Adam. la confrontation complète des gravures montre que tout son buste est marqué par le couloir auquel elle participe entre les deux pierres : le polyèdre et la meule du temps. La Terre et le Soleil. Le visage passe entre les barreaux 4 et 5...

9 - Un peu de la *Nef des Fous*

Quel chevalier ne se sentirait-il pas “tout petit”, quand la madame le tient de la sorte ?

10 - Cupidon prépare la guerre

La perfection de cette image composite est étonnante. Pour info : le serpent est posé sur Cupidon, dont il couvre l'épaule. Son corps reprend, graphiquement, en bas, là où s'arrête le pied de l'Ange... De même l'épée : elle apparaît ici sur Cupidon telle qu'elle apparaît dans sa gravure d'origine. Dans les deux cas, les "vides" sont les parties cachées sur la gravure (du *Chevalier* et de *Adam et Ève*).



11 - La plume du *Chevalier*

Une grande plume vient depuis *Melencolia* se planter dans sa selle. Cette image est discrète mais elle appartient vraiment au "texte pictural" de Dürer. La pointe semble même s'enfoncer dans l'animal. C'est un des traits les plus énigmatiques de la série.

12 - Le visage caché

Il y a au moins deux visages cachés dans Melencolia. Le premier, "à la Arcimboldo", préfigure le profil de l'empereur des Tarots, sur la droite du polyèdre. Celui-ci se révèle dans l'ombre d'une aile qui intrigue par sa position particulière : elle investit l'espace du carré magique. Serait-ce l'autoportrait d'Albrecht Dürer, touché par la grâce ?

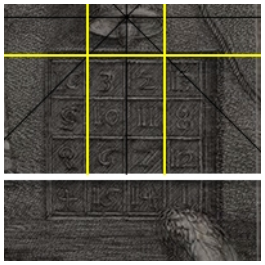
13 - La gravure de *MELENCOLIA § I*

La ligne jaune exprime la pente de la lance. Beaucoup de débats en perspective sur l'interprétation de ces "rencontres" et associations.

L'Amour tente de mener le monde. Il dispose même d'un chiffon pour effacer ses erreurs d'écriture... Le temps est au-dessus de tout, comme suspendu, et sa boîte accouche d'une chimère. Le cadran solaire complété de son gnomon intègre la croix du Christ pour mesure. Ensuite viennent les analogies : directe avec les sabliers, et morphologique avec cet écho de la cloche dans le potiron. La corne du Diable pointe le chiffre 9 du carré magique qui, pour cette circonstance, prend la forme d'un point d'interrogation.

L'association exacte graphiquement du Christ de *Saint Gérôme* avec le brelage du *Chevalier* réclame une étude. Un élément objectif ouvre les débats : le triangle équilatéral de la Trinité, marqué par "√3" (mystère céleste). L'on retrouve le 3 dans les trois dimensions de l'espace représentées par les cartouches issues des *Meisterstiche*.

Le brelage de Saint Michel lui laisse une marge de manoeuvre : il n'est donc pas complètement prisonnier. Mais que signifie-t-il alors ? Les pièces rondes seraient-elles les corps célestes dont Copernic révise les rapports ? Une chose est sûre : ce brelage s'inscrit dans un carré précis (ses côtés passent par des marques sur les pièces métalliques du brelage quand elles dépassent). Nous avons évoqué un grand carré, qui prend la largeur de la gravure (donc des quatre) et passe en haut, par la ligne d'horizon et an bas, par la "ligne de *Saint Gérôme"* (sa gravure dépasse à cet endroit puisqu'elle s'aligne sur le haut de *Melencolia*). Un petit carré se définit, au dessus de la ligne d'horizon jusqu'au bord supérieur de la gravure. C'est celui que nous cherchions.



14 - La gravure du *Chevalier*

Sur la gravure du Chevalier, les symboles sont particulièrement démonstratifs, à commencer par le monocle que forme le Oméga sur son oeil. Il porte Cupidon sur ses genoux, que le Christ semble remercier. Le Diable devient fou en s'embrouillant dans les spirales cucurbitacées, et à son pied le reptile se fait clouer au sol.

Le Chevalier, protecteur de la veuve (absente sur la photo) et de l'orphelin, soutient la balance de la justice, gère le monde d'une main ferme et obtient de sa monture qu'elle fasse révérence à la Lune (la sphère). Il sait que le temps est compté et, au bout de sa lance qui se fait discrète face à la cloche, se suspendent le carré de Jupiter et la citrouille de l'abondance : son butin. Quelques notes poétiques viennent compléter ce tableau : la comète qui trouve l'ombre du tableau et l'arc-en-ciel qui trouve sa lumière qui nimbe le village. La chauve-souris a des humeurs de dragon, sans doute après avoir bu un élixir issu d'un tempérament trop sanguin (*just kidding*)... Serait-ce une prophétie de Dürer, une de plus ?

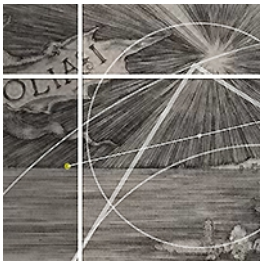
15 - La gravure de *Saint Gérôme*

Très étrange atmosphère, surréaliste en quelque sorte. Tout ici a besoin d'un second degré pour être interprété. Le harnais tient réellement Saint Gérôme. Forçat de travail. Les éléments de Melencolia se suspendent à une poutre, donnant à l'endroit une atmosphère de boutique. Son inventaire ne servirait pas à grand chose. L'échelle si bizarre semble ici trouver ses marques légitimes... Le plus bel assemblage est celui du Crucifix, qui se complète de la "bricole" du cheval, la partie qui orne son poitrail.

Ces images invitent à la méditation. Elles sont loin d'être exhaustives, et les interprétation ne font que débuter. Nous entrons tout doucement dans l'univers des symboles de Dürer, et commençons à comprendre la parfaite logique avec laquelle elles s'assemblent.

VI - La mesure de l'échelle

L'art de la composition révèle une à une toutes ses facettes, comme une partition d'orchestre révèle son harmonie. *Melencolia* est comparable au *Sacre du printemps* de Stravinsky. Son étude donne le vertige ! Mais quand il s'agit de musique, on fait appel aux musicologues, aux gens de métier pour en parler. La peinture, depuis l'avènement du subjectif roi mis en *perspective* par le XX^{ème} siècle, se doit d'être *démocratique*. Nul n'était plus près des humbles que Dürer, et ce n'est pas le cas de ceux qui lui imposent post mortem leurs maladies de foie. Parce qu'il voulait le bien des hommes, avec autant de sincérité que de talent, Dürer leur a donné le meilleur, le plus haut degré de la connaissance dans ses oeuvres.

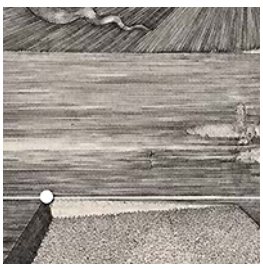


La composition de *Melencolia*

La base de sa composition sacrée est une croix grecque. La construction est exposée dans un article spécial, et accessible à l'adresse :
http://www.art-renaissance.net/EDL/Melencolia-Durer-Composition-1.pdf
En outre, le grand carré engendre un triangle 3-4-5 qui sert de relai à une autre figure : un double-carré, cadre des tarots. L'apparition de la carte du Monde au sommet du polyèdre achève cette démonstration éclatante de logique sacrée.

La folle échelle de *Melencolia*

La logique du 3-4-5 revient explicitement puisque seuls les barreaux portant ce numéro (dans l'ordre depuis le bas de l'échelle) sont entièrement visibles. C'est donc par ceux-là qu'il faut entreprendre l'étude de leur comportement capricieux face à la mesure. En effet, comme nous l'avons remarqué au tout début de cet article, ils ne sont pas équidistants. Pour autant, ils entretiennent des relations tout à fait logiques.



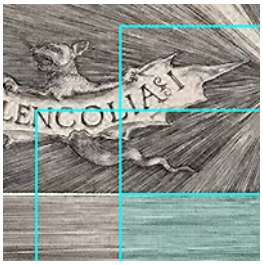
Approche logique

Il nous faut procéder avec ordre et méthode. La moindre écart nous ferait perdre le fil de cette conversation, en léger différé, avec Dürer (fort heureusement nous parlons la même langue : celle de l'image). Premièrement, quand il s'agit des barreaux d'une échelle, on se repère au dessus : c'est là que le pied se pose. Ensuite, le seul endroit où l'on puisse passer le compas à mesurer entre trois barreaux est souligné sur le visuel : entre le N°3 et le N°5 selon la nomenclature de base. Le fait que le N°5 s'incline vers la droite n"est d'aucun effet : la mesure se prend au seul endroit où les barreaux sont en coïncidence parfaite (trait blanc vertical).

L'échelle parle des tarots

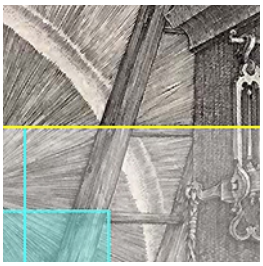
La largeur ‘l’ du cadre des tarots, établie par la composition de base de Melencolia, sert de mesure à l'écart que nous avons entrepris de résoudre. Il mesure exactement l / √3.

La base correspond au sommet graphique du polyèdre.



Une première preuve

Nous disposons des situations relatives du barreaux N°3 et N°5.
Une opération classique consiste à développer ce rectangle en croix.
—> Le carré inscrit au rectangle vertical trouve la ligne d'horizon !
Une diagonale vient s'accorder à la la robe de Saint Michel, pour confirmer.



Le rectangle doré long

Cette croix constituée sert à son tour de mesure pour un long rectangle, lui aussi mis en croix, dont les mensurations sont indiquées sur le visuel.

Son petit côté (hauteur) est **h** = ß (l / √3)
Son grand côté (largeur) est **L** = h.φ^2
Avec une “parente” de φ : **ß** = (l + √3)/2

Figure finale

La figure précédente nous a livré la hauteur du N° 6.
Il suffit maintenant de placer la seconde croix au centre de la grande croix grecque pour trouver la hauteur du barreau N°4, et ainsi raccorder les figures au référentiel principal de *Melencolia*.
Les croix bleue (l / √3) et jaune (ß (l / √3)) s'alignent horizontalement (ligne blanche).

Ainsi, tous les barreaux apparents de l'échelle N^{os} 3,4,5 et 6 ont livré la raison mathématique de leurs écarts. Les autres n'apparaissent pas assez pour être concernés par cette question précise. La provocation de l'échelle de Melencolia est en réalité une invitation à la géométrie sacrée, qui seule peut résoudre son malaise.

ANNEXES

Annexe I - La perspective

p. 29 Notions élémentaires de perspective

p. 30 L'architecture et la perspective

Annexe II - Les différents systèmes de composition

p. 30 La géométrie sacrée - Le système perspectif

p. 31 L'art des diagonales

Annexe III - La volonté didactique de Dürer

p. 32 Dürer nous l'explique simplement

p. 33 Petite histoire deviendra grande - Confrontation avec la perspective de *Saint Gérôme*

Annexe IV - Les tarots, langage de l'image

p. 34 La rencontre de l'Empereur et du Jugement des tarots - Les tarots de Nicolas Conver

Annexe V - Saint Michel de Melencolia

p. 36 1 - Approche descriptive - L'ange - La mélancolie

p. 37 Le statut princier de l'ange - Le point sur l'enquête

2 - Approche réfléchie - Le polyèdre de Dürer et le carré magique

p. 38 3 - L'anagramme de Melencolia - *pour rappel*

p. 39 4 - Les dates des gravures - la clé des cartes

p. 42 5 - Une écriture angélique

p. 43 6 - Le regard de la Mort

Annexe VI - Les correspondances planétaires de *Melencolia § I*

p. 44 Le vocabulaire astrologique

p. 45 Les planètes de Melencolia

Annexe VII - Le Chevalier en titre

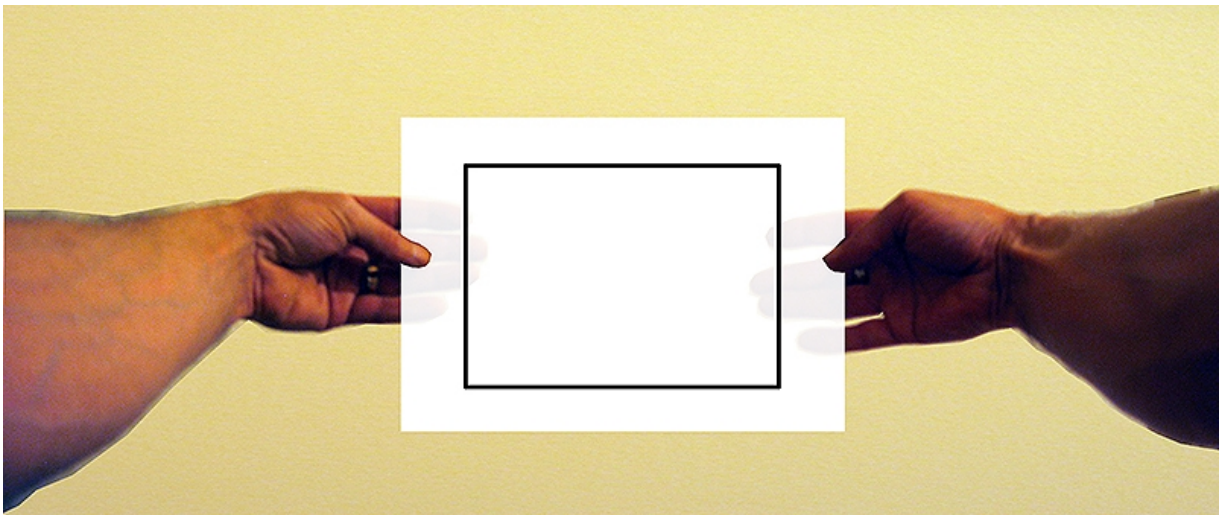
p. 46 Un titre discuté

p. 49 Les lansquenets - Un comportement de brutes dans une histoire compliquée

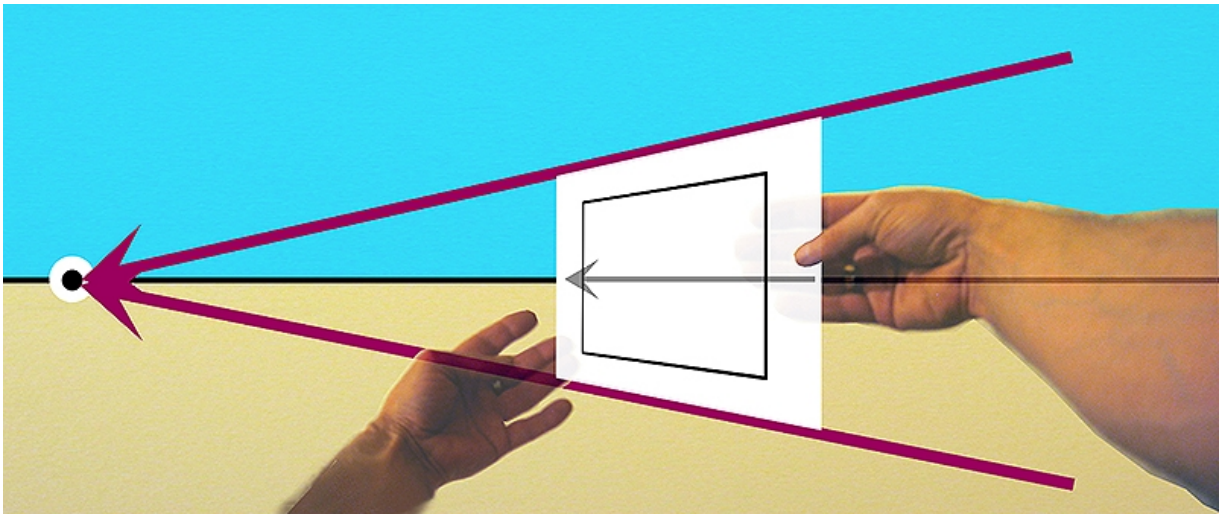
Annexe I - La perspective

Notions élémentaires de perspective

Il est facile de sentir "comment marche la perspective" sans être un virtuose des mathématiques. Prenons une feuille de papier et dessinons un simple rectangle, parallèle à ses bords. Si nous présentons cette figure exactement face à nos yeux, de façon aussi horizontale que verticale, la représentation de cette figure initiale lui sera "semblable" : elle lui ressemblera. Le rectangle qui sert de motif apparaîtra sur le dessin final comme un autre rectangle avec les mêmes proportions.



Maintenant, éloignons l'un des bords verticaux de cette feuille avec son motif. Nous constatons que les traits cessent d'être horizontaux à nos yeux, pour devenir des lignes obliques. Elles se rejoignent naturellement en un point appelé "point de fuite". Ce point est posé sur l'horizon du fait de l'horizontalité de ses lignes inférieures. Le rectangle qui sert de motif initial devient "trapèze" sur le dessin final. Les horizontales du motif se modifient pour entrer dans le dessin final...



L'architecture et la perspective

Les éléments d'architecture sont essentiellement horizontaux et verticaux. Ils doivent négocier avec la pesanteur, en conséquence respecter le niveau et le fil à plomb. De plus, ils sont très souvent traduits au sol par des angles droits. La perspective aime à traiter de ces choses-là, plus que de la danse ou des fruits, par exemple. D'autre part, le système perspectif permet de passer du plan d'un bâtiment à sa représentation dans l'espace. Les architectes sont donc les grands praticiens de cet art.

Annexe II - Les différents systèmes de composition

La géométrie de construction avant les modernes

Les différents types de composition. Ils ne forment pas un langage uni. Voici ceux qui ont précédé l'art moderne.

La géométrie sacrée

Le plus ancien est la géométrie sacrée, celle des constructeurs de cathédrales et des iconographes. Elle naît en Égypte, où Pythagore relie ses formes géométriques aux nombres. Ce passage correspond à celui de l'écriture concernant le langage parlé. Celui de l'image comprend enfin sa syntaxe, inaccessible sans les nombres.

Si la géométrie sacrée s'applique à une représentation "figurative" du monde, son principe n'est pas réaliste : elle ne cherche pas à représenter le réel tel qu'il est (ou plutôt tel qu'on le voit), mais tel qu'en est l'esprit. L'absence totale de sources à son sujet a pour origine notamment le double iconoclasme byzantin.

La géométrie sacrée se caractérise par un quadrillage où toutes les lignes de la composition peuvent s'accrocher. Cette grille est liée à la figure de référence du triangle 3-4-5 (triangle sacré), car il porte en lui toutes les valeurs numériques de la symbolique (entiers de 1 à 7 complété du nombre d'or et de la racine de trois). Le quadrillage peut, avec les figures, dépasser le cadre du tableau de façon très importante. Ce cadrage n'en devient pas pour autant illogique. L'oeuvre est conçue comme "une part" du discours céleste qu'entreprend la géométrie.

Le système perspectif

La perspective permet une représentation sinon fidèle, au moins vraisemblable de ce que l'on voit à l'oeil nu. Curieusement, la qualité de la perspective dans l'art s'apprécie avant tout selon le critère "subjectif" du vraisemblable, même si les démonstrations de son système sont parfaitement mathématiques... Ensuite les lignes de la perspective ne portent aucune valeur symbolique. Ce système se veut foncièrement neutre, et le seul choix se résume à la place de l'oeil qui observe. Et cet oeil est borgne !

Cette véritable branche des mathématiques se développe à la Renaissance, quand elle reprend magistralement le cahier des charges des systèmes empiriques qui le préfigurent (fenêtre de Dürer, quadrillage etc). En dépit de la concurrence[1] que représente cette nouvelle façon de construire sur la toile, la géométrie sacrée atteint son apogée à la même époque, les artistes pratiquent les deux systèmes sur les mêmes oeuvres. Malheureusement après cette phase paradoxale, la géométrie sacrée amorce son déclin. Kepler fonde la science en récupérant ce qui peut encore être sauvé de cette culture dont la pratique finit par disparaître dans l'oubli. Il faudra attendre le XXIème siècle pour que réapparaissent les premiers éléments, grâce à la géométrie comparée.

L'art des diagonales

Après la Renaissance, les artistes tentent de rebâtir une pratique de la composition, comparable à la géométrie sacrée. Il cherchent à définir des règles qui ne se contentent pas du cru respect de la réalité. La perspective manque de libido artistique. Une discipline répondant au nom "d'art des diagonales" apparaît, qui comprend une utilisation rudimentaire du nombre d'or mais ne réintègre pas les relations symboliques de la géométrie sacrée. Ensuite, et ce n'est pas un point de détail, cette pratique particulièrement empirique appuie ses lignes géométriques (diagonales) directement sur le cadre du tableau, désormais considéré comme référentiel. Cela la distingue de la géométrie sacrée, qui appuie toutes ses figures sur un quadrillage, y compris les bords de l'oeuvre physique. Le quadrillage est à l'intérieur du tableau, quand le tableau vit à l'intérieur du cadre des diagonales.

Les fondements de cette pratique ne convainquent pas tous les auteurs, et elle est l'objet de sévères attaques, qui mettent en cause une approche subjective des oeuvres, a posteriori. Sa complexité n'est pas suffisante pour qu'il gagne un crédit, notamment en termes de preuves, comparable à celui des deux autres. Et la maladresse des documents didactiques, souvent abscons voire absurdes, ne plaide pas en sa faveur. Certains peintres célèbres la citent néanmoins dans leurs écrits, et il ne peut pas y avoir tant de belle fumée sans feu.

Enfin, comble de la confusion, la géométrie sacrée écope en partie des doutes visant l'art des diagonales. Pour beaucoup d'auteurs, ces deux cultures, que pourtant tout oppose, n'en sont qu'une. Le statut erroné du nombre d'or doit beaucoup à cette confusion...

Annexe III - La volonté didactique de Dürer

Cette simple annexe est en fait la plus troublante des manifestations de la géométrie sacrée : une preuve, accessible au plus grand nombre, que Dürer a anticipé le parcours de découverte de ses *Meisterstiche*. Et votre serviteur a trouvée cet Écu sous le sabot d'un cheval ! L'expression populaire avait-elle le sens qu'on lui connaît en français aujourd'hui, dans la Franconie du XVI^{ème} siècle ?

La fleuriste peut éventuellement le confondre avec du papier d'emballage, cependant le calque fait partie de la vie d'atelier de tout graphiste... Ainsi la première idée qui vient au peintre de métier quand il entend parler d'un triptyque de gravures exécutées sur un format comparable, à une même époque, et réunies sous un titre générique prestigieux, est de superposer ces oeuvres comme des calques. On a pas attendu le dessin animé pour avoir cette suite dans les idées. Pour cette confrontation, un choix a été fait qui se révèle le bon puisque l'étude débouche sur des preuves. Les trois oeuvres sont bien égales en largeur.

Il n'en va pas de même pour la hauteur. *Melencolia* est plus courte que les deux autres, et avant d'envisager des superpositions baroques, ce n'est pas encore l'heure, l'on essaie de penser simplement et sans faire de manières : de quel côté dépassent les deux “dauphines” de *Melencolia*, en haut ou en bas ? La première option étudiée les alignait en haut de *Melencolia*. Selon quoi une bande de leur surface dépassait en bas qui ne se confrontait pas à l'oeuvre de référence. En fait, il y avait erreur ! Si cette configuration sied parfaitement à Saint-Gérôme, l'univers de ca cellule se liant au ciel de Melencolia, le Chevalier lui, avait besoin de se poser sur le sol...

Dürer nous l'explique simplement

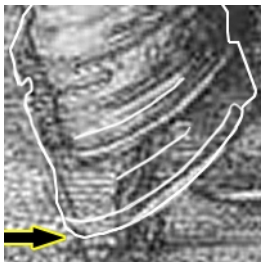
Fig. de gauche - Calons la gravure du Chevalier une première fois, comme celle de Saint Gérôme, tout en haut de *Melencolia*. La ligne du bas de la gravure est ici désignée comme **N1**. **Fig. de droite** - Observons attentivement le pied arrière droit du destrier. Saisissons ses contours de façon précise et gardons les dans la mémoire du calque.

Fig. de gauche - Calons la gravure du Chevalier à sa seconde place, cette fois tout en bas de *Melencolia*. La ligne du bas de la gravure est ici désignée comme N2. **Fig. de droite** - Maintenant, posons sur la gravure la jambe du cheval que nous avions gardée en mémoire. La différence est tellement faible qu'on s'en rend à peine compte...

Fig. de gauche - Supprimons la gravure de la jambe et du sabot, la partie réelle, pour ne garder que l'esquisse (en blanc dans cette démonstration, pour être plus lisible).

Fig. de droite - Estompons à son tour cette esquisse, jusqu'à la limite. Ô surprise : ce trait est déjà dans la gravure !

Petite histoire deviendra grande



Dürer a justifié officiellement ces traits d'esquisse par une laisse de chien qui flotte au vent, au risque de se prendre dans les pieds du cheval. En réalité leur fonction n'est pas anecdotique : c'est une indication à faire glisser la gravure vers le haut, pour qu'elle s'aligne exactement avec le bas de Melencolia. Ainsi, Saint Gérôme puise ses repères dans le ciel quand le Chevalier trouve les siens au sol de *Melencolia*. Une foule d'observations vont confirmer cette configuration des oeuvres, qui leur permet de se confronter et de dialoguer graphiquement. Cette démonstration est signée “AD”.

Confrontation avec la perspective de *Saint Gérôme*

Le dessin de la laisse du chien vient chercher une des lignes majeures de la perspective de *Saint Gérôme*. Ensuite, prenant son point de fuite devenu “centre”, une ligne faisant un angle de 56,5° avec la verticale passe successivement par :

- La pièce ronde qui pend au brelage du cheval
- La naissance du ventre du cheval, puis le museau du chien
- Les deux “oreilles” de la pancarte.

La signature du maître s'implique. La précision de cet ensemble constitue, en langage d'atelier, une confirmation.

Annexe IV - Les tarots, langage de l'image

La rencontre de l'Empereur et du Jugement des tarots

La pyramide numérique que Christophe de Cène achevait de reconstituer, attribuant à chacune des lames une combinaison de deux dés, apportait la preuve que ces cartes s'organisent selon un système d'une grande complexité. Cette structure ne se contente pas des nombres pour s'établir et s'exprimer pleinement. Les tarots sont avant tout des images, et cette véritable encyclopédie des symboles fonctionne comme un langage à part entière ! Exemple particulièrement didactique : en se superposant d'une façon dictée par leur composition, les lames du Jugement (XX) et de l'Empereur (IV) combinent leurs sujets pour produire un message tout à fait cohérent. Les nuages du XX prolongent la barbe de l'Empereur qui devient Dieu le Père. La trompette du jugement (XX) vient se nicher dans le cou de l'aigle figurant au blason (IV). C'est l'acteur central du message. D'une part l'aigle impériale couvre le corps du personnage qui se relève dans sa tombe (XX), de l'autre ses serres rejoignent de part et d'autre les mains des deux personnages du couple en prière (XX). Ainsi l'aigle devient le symbole de l'âme du mort qui s'élève, et le message complet peut ainsi s'énoncer :

« Le Ciel nous dit qu'il faut prier pour les morts affin que leur âme s'élève vers Dieu »

Ce type de message ne se suffit pas des nombres primaires (les entiers naturels de 1 à 6), même si ceux-ci interviennent jusque dans la composition géométrique pour résumer le propos souvent trop abstrait des formes, et ainsi donner accès à leur interprétation.

Les tarots de Nicolas Conver

La version de Conver est la seule qui propose un véritable langage de l'image (c'est même le seul exemple de ce type connu à ce jour). D'autres versions beaucoup moins évoluées présentent les mêmes allégories, traitées de façon archaïque selon le même ordre numérique. L'on peut comprendre que les imagiers ne soient pas parvenus en une seule étape au résultat que perpétuera Conver. Ainsi, la majorité des motifs apparaissent dès les versions les plus anciennes, au début du XVème siècle au nord de l'Italie, à la même époque que la composition qui deviendra celle du jeu de Conver, dans l'icône de « La Sainte Trinité » de Rublev, à Moscou ! Tout porte donc à croire que le projet est né et qu'il s'est développé sur les routes maritimes et terrestres de Byzance. Il fallait un axe comme celui-là pour réunir en un même ensemble les représentations du Dieu celte Cernunos (XV), celles de Mitra (X) et Varuna (IX) issues de l'Inde ancienne, aux côtés de cinq vertus catholiques, cardinales avec la Justice (VIII), la Force (XI), et la Tempérance (XIV), et théologales avec la Foi (II) et l'Espérance (XVII). La

liste va encore chercher dans les marges glacées de l'Europe la représentation du Dieu Odin avec la lame du Pendu (XII). (*pour voir les cartes cliquer ici*). D'autres symboles tout aussi divers par leur origine viennent enrichir ces termes génériques, et ils s'accompagnent de jeux graphiques très particuliers : la colombe du Saint-Esprit se fond discrètement dans le panache de feu de la Maison Dieu (XVI), le sphinx débarrassé de ses attributs mythologiques révèle la chrysalide de son papillon éponyme (X), le dos du mort (XX) porte la trace de l'arc de Cupidon, la forme du pagne de l'Arcane sans nom (XIII) reprend celle d'un des personnages au pied du Diable (XV) etc. Tout en ces cartes est conçu pour les ouvrir à un dialogue de type œcuménique. De nombreux motifs servent d'accroche à des combinaisons graphiques comme celle que nous avons étudiée. Enfin, la composition commune aux 22 lames majeures (en intégrant celle du Mat) prévoit une organisation pyramidale comparable celle que Christophe de Cène a mise en lumière avec les nombres primaires.

Annexe V - Saint Michel de Melencolia

Dans cet article, l'ange de *Melencolia* est supposé représenter Saint Michel sans fournir aucune explication, à l'exception d'une fois. Le symbole du Griffon accompagne l'anagramme de « MELENCOLIA § I » qui devient « LEO IN MICAEL ». Le faisceau de preuves et la logique qui a conduit à identifier cette "créature ailée" sont rassemblés en cette annexe.

L'Archange Saint Michel (ici à droite, par Andreï Rublev) est le prince de la milice céleste. Il est mentionné dans l'Apocalypse de la Bible et dans le Coran (sourate 2 verset 98). Les autres Archanges cités sont Gabriel, messager céleste, et Raphaël, protecteur des voyageurs. Son nom signifie « *Qui est comme Dieu* » (étymologiquement EL « *Dieu* » et MI, CHA « *qui est semblable* »), et c'est à lui qu'il revient de peser les âmes des humains après leur mort. Dans les visions de saint Jean au livre de l'Apocalypse (Ap 12,7ss), il terrasse le dragon, qui est une représentation de Satan, et l'expulse du Paradis, en lui disant « Quis ut deus » soit "*Qui est Dieu ?*".

1 - Approche descriptive

L'ange

L'ange est une entité définitivement céleste. Dürer ne peut pas dénaturer ce statut comme le feront bien des artistes par la suite, particulièrement au XXème siècle. Ainsi l'*Angelus novus* de Klee n'est qu'un intellectuel qui apprend à voler (comme les avions de la grande guerre juste avant lui), et plus tard, Superman consacrera les progrès de l'aéronautique réalisés entre les deux guerres. Icare était plus modeste, particulièrement après sa chute. Et Vinci plus réaliste : il dépêcha son valet de chambre. Dürer respecte des définitions invariables depuis des millénaires. Il nous faut regarder l'ange de *Melencolia* tel qu'il a été dessiné, comme la représentation d'une entité céleste et pas comme une toile vierge prête à recevoir nos fantasmes contemporains. Jusqu'à la Renaissance, les catégories de type mythologique ont des frontières précises. La notion d'allégorie qui se développera par la suite entrainera la confusion de ces frontières dans une sorte de flou littéraire...

La mélancolie

La mélancolie est l'apanage des humains. S'il s'agit de mélancolie, le titre de la gravure ne peut pas concerner directement cette "créature ailée", désigné(e) avec une fausse pudeur qui permet de le malaxer dans tous les sens. Dürer ne peut pas prêter un sentiment typiquement humain à un Ange, il est trop respectueux du céleste pour cela, et il nous faut trouver un tout autre type de lien entre le titre et l'oeuvre : l'anagramme.

Le statut princier de l'ange

Observons l'ange de *Melencolia* avec nos yeux (surtout pas avec notre plume). La robe qu'il porte, sa stature comme la forme impressionnante de son poing, témoignent d'une autorité qui incline à la plus prudente réflexion (dans la vie courante, cela tient du réflexe). Si l'on considère l'expression générale de sa posture, également sa façon de tenir un lourd compas par la pointe, la question de son appartenance sexuelle ne s'impose pas... La "créature ailée" pourrait se révéler plus ombrageuse que mélancolique !

Les attributs que portent l'ange sont à la mesure de sa robe somptueuse, autant que blanche. Un trousseau de clés et une bourse imposante, un compas de grande taille magnifiquement décoré. Autant de signes de pouvoir qui attestent le rang élevé qu'il occupe. Ce n'est pas un ange ordinaire ! Enfin, selon la scène que dresse *Melencolia*, il est descendu du ciel par une échelle impraticable, taillée pour des géants.

La lumière nous renseigne :
Elle n'est pas naturelle
Elle ne saurait être artificielle
Elle est surnaturelle

Le point sur l'enquête

Cette approche descriptive ne permet pas d'identifier formellement Saint Michel. Elle établit juste sa nature d'*ange réglementaire* selon l'expression de Claude Nougaro, et de fortes présomptions quant à son rang d'Archange. En outre, cette phase préliminaire permet d'écarter des hypothèses décalées où l'on projette de nouvelles moeurs sur un mode de pensée antérieur et incompatible avec elles. L'ange ne peut pas, à l'époque de Dürer, être le résultat d'une opération narcissique ou "syndicale", en dépit de la hardiesse de l'artiste.

2 - Approche réfléchie - Le polyèdre de Dürer et le carré magique

Le polyèdre et le carré magique sont les deux objets les plus convoités par l'esprit en Melencolia. Christophe de Cène nous livrera l'explication détaillée de la signification du carré dans le contexte du "projet Dürer". Nous pouvons déjà nous appuyer sur ce qui est établi par l'abondante littérature à son sujet : le carré de '4' fait référence au *grand bénéfique*, Jupiter. Son message final se rapporte à la mission de Saint Michel, et je harcèle littéralement mon ami pour qu'il nous livre au plus vite les fruits de ses doctes études sur les traces de Trithème et de Agrippa... Il atteint une dimension prophétique.

Christophe de Cène m'a laissé le privilège de résoudre les sphères du polyèdre. Elles résistaient depuis des décennies aux scientifiques. Le ratio des sphères du polyèdre est très proche de 5/3, à 2‰, et ses mensurations font abondamment intervenir le nombre d'or. Le théorème de Pythagore suffit à la démonstration, et elle ne pouvait en toute logique pas échapper à Dürer. En revanche s'est refusée à tous ceux qui ont opté pour des outils certes puissants, mais inadaptés. La question primordiale était d'établir si Dürer maîtrisait ou non la géométrie qu'il exhibait au centre de sa gravure, pas de l'étudier sans lui. Cette attitude m'a en tout cas valu de trouver la seule voie qui rende la forme soluble : couper la forme en deux pour travailler sur un plan.

Cette conjecture picturale étant résolue, les nombreux raisonnements qui s'appuyaient sur son insolvabilité mathématique deviennent caduques. Le polyèdre de Dürer n'est notamment plus l'argument d'une quelconque impuissance, qu'elle concerne l'homme, l'artiste ou encore les anges... Il est au contraire la preuve formelle de la formidable intuition de la géométrie sacrée ! Car, selon les critères que posera Kepler, un siècle plus tard, quand il construira son modèle planétaire à partir des solides de Platon, celui de Dürer répond étrangement à la définition du plus fort : le solide de la quintessence, qui règle les rapports entre Mars et la Terre qu'il symbolise. Kepler ne le trouvera pas, preuve que cette culture déjà, périclitait. L'étude symbolique fondamentale du polyèdre montre la pertinence de cette forme comme symbole la Terre, que le dialogue de *Melencolia* avec les gravures et les cartes des tarots met abondamment en oeuvre. Dürer en savait sur ce point plus que Kepler ! Un dossier complet est consacré à ce véritable paradoxe de l'histoire :
http://www.art-renaissance.net/EDL/Yvo_jacquier-La_conscience_de_Durer.pdf

En quoi cela concerne-t-il Saint Michel ? C'est une question de niveau. L'on ne fait pas venir un sous-fifre à une telle table ! Deux des plus belles équations de la Renaissance sont résolues en cette oeuvre, *Melencolia*, et les préoccupations de l'époque y sont résumées. La connaissance, qui à la naissance de la science va littéralement divorcer d'avec la spiritualité, montre ici sa totale unité. Quel ange est-il plus digne que Saint Michel de figurer sur cette photo d'époque. La science va naître à Prague un siècle plus tard, entre maniérisme et baroque, dans une période totalement marquée par le doute et la confusion, quand il n'est plus question de Saint Michel mais de politique, de mécanique et d'économie...

Nous n'avons toujours pas les preuves attendues, et pour cause : Dürer est peintre. Il a choisi de s'exprimer en ce langage et ne se livre qu'à travers lui. Les anciens ont caché leurs mystères dans la lumière de leurs oeuvres. Les preuves vont constituer un faisceau, selon tous les aspects que prend l'étude de cette image. Décryptage des titres, des nombres et des formes et avec pour outil les mathématiques.

3 - L'anagramme de Melencolia - *pour rappel*

Cette annexe reprend tous les éléments dans un ordre logique. Celui-ci a sa place ici.

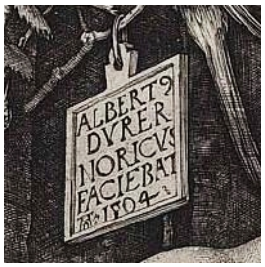
« **MELENCOLIA § I** » est l'anagramme de « **LEO IN MICAEL** »
Dans les deux cas, il manque un '**H**'. Le jeu deviendrait trop facile. Et Dürer a placé ce joker : '**§**'. Si l'orthographe n'est pas encore fixée à l'époque, l'absence du 'H' dans ce titre à la consonance latine intrigue. L'artiste est entouré d'érudits, et parle plusieurs langues... Ce 'H' manquant prend une grande importance par son absence (le latin *melancholia* est transcrit du grec μελαγχολία (*melankholía*) composé de μέλας (*mélas*), "noir" et de χολή (khōlé), "la bile"). Ensuite le '**I**' n'est pas un '**1**' : où est le '**2**' ?

4 - Les dates des gravures - la clé des cartes

Il suffit de lire à la lettre ce que Dürer écrit dans le carré magique de *Melencolia* : il sépare le 15 et le 14 de la date, en deux cases différentes. Les spéculations sur l'exercice mathématique du carré vont bon train, cherchant un sens caché entre les sommes dans tous les sens. Pourtant, quand il s'agit d'images, la première explication que l'on doive chercher concerne des images qui portent ces numéros. Les plus connues sont les tarots. Et dans leur tradition, XV est attribué au Diable, XIV à la Tempérance, et XIII à l'Arcane sans nom, autrement dit “la Mort”.

Dürer s'est officiellement intéressé très tôt aux tarots, comme le rapporte Gisèle Lambert (BNF), dans les « Tarots de Mantegna » (Arnaud Seydoux, 1985). Son maître, Michel Wohlgemut, exécuta plusieurs gravures sur bois d'après certains tarots dits *de Mantegna*, pour un livre non publié, « Archetypus Triumphantis Romae » de Péter Danhauser, entre 1493 et 1497. Dürer collabora peut-être à cette entreprise. Vingt et un dessins d'après Les Tarots, exécutés entre 1495 et 1500, lui sont attribués. Mantegna, connu pour ses tarots, est une des grandes influences de Dürer.

Le 1513 de la date de la gravure résonne étrangement avec son titre « le Chevalier, le Diable et la Mort » : le XV du Diable et le XIII de la Mort ! Dürer leur fait ici explicitement référence. Le Diable et la Tempérance du 15-14 de *Melencolia* sont tout aussi convaincants : la Tempérance (lame XIV) est un Ange, connu comme l'une des deux représentation de Saint Michel, l'autre étant la Justice (arcane VIII).



1504 met selon la même logique l'Empereur face au Diable. **Dürer a attendu au moins dix ans pour que les combinaisons numériques des dates de ses gravures concordent avec les besoins de son "projet".**
Le rapprochement des dates avec les cartes prend une autre dimension grâce aux recherches de Christophe de Cène...

En effet, le symboliste a identifié les combinaisons numériques qui correspondent aux lames des tarots. Le principe est très simple. Chaque lame majeure répond au résultat de 2 dés et chaque lame mineure à la combinaison de 3 dés. Six lames servent de base à la pyramide des majeurs, dont la combinaison a deux fois le même chiffre : 1.1, 2.2... 6.6. Les autres lames sont systématiquement la "synthèse" de deux de ses six lames de base, et elles empruntent un chiffre à chacune. Exemple : la Tempérance (Lame XIV, combinaison **3.2**) est l'alliance de l'Impératrice (Lame III, combinaison **3.3**) et de la Papesse (Lame II, combinaison **2.2**).

Une pyramide se construit sur ce principe, où chaque étage place ses lames en quinconce sur le précédant, avec une lame de moins, jusqu'au sommet où il n'y en a plus qu'une : Le Monde (Lame XXI, combinaison **6.1**). Les choses se compliquent à peine avec les lames mineures. Une combinaison de trois chiffres engendre trois combinaisons de deux chiffres. Parfois c'est la ou les mêmes. Chaque lame mineure a donc pour "origine" une à trois lames majeures, correspondantes à ses sous-combinaisons de deux dés. Dans les cas qui nous occupent, le décryptage numérique est particulièrement éloquent.

1514 - La date de *Melencolia* et *Saint Gérôme dans sa cellule*
Ces oeuvres sont marquées par le Diable (Lame XV, combinaison **4.1**) et la Tempérance (Lame XIV, combinaison **3.2**). La réunion des deux combinaisons constitue le célèbre Tétraktys pythagoricien **1 2 3 4** : une véritable signature ! La géométrie sacrée a pour ancêtre Pythagore...
*Voir à ce propos :*http://www.art-renaissance.net/EDL/Melencolia-Durer-Composition-2.pdf

1513 - *Le Chevalier, la Mort et le Diable*
La date, devenue XV-XIII pour les tarots, présente cette fois deux combinaisons "compatibles". Le Diable (Lame XV, combinaison **4.1**) et la Mort (Lame XIII, combinaison **6.4**). La synthèse numérique des deux est la combinaison **6.4.1**, qui correspond à l'As d'Épée (lame mineure à trois chiffres), selon la reconstitution de Christophe de Cène. Peut-on trouver plus juste correspondance à une oeuvre qui met en vedette un Chevalier ? Là encore, c'est une signature. Une troisième lame complète le jeu de ce 6.4.1 : la lame XXI du Monde, qui porte la combinaison de dés **6.1** (c'est la troisième possibilité qu'offre 6.4.1 avec 6.4 et 4.1).

L'interprétation de cette carte, selon la tradition populaire, nous est livrée par Antoine Court de Gébelin dans :
« Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne » vol. 8, tom. 1, Paris 1781 :
L'As d'Epée consacré à Mars. L'Epée est ornée d'une couronne, d'une palme & d'une branche d'olivier avec ses bayes, pour signifier la Victoire & ses fruits: il ne paroît y avoir aucune Carte heureuse dans cette couleur que celle-ci. Elle est unique, parce qu'il n'y a qu'une façon de bien faire la guerre; celle de vaincre pour avoir la paix. Cette épée est soutenue par un bras gauche sortant d'un nuage.

1504 - ***Adam et Ève***

1504 devient XV-IIII pour les tarots : le Diable (Lame XV, combinaison **4.1**) et l'Empereur (Lame IIII, combinaison **4.4**). Ces lames engendrent la combinaison **4.4.1**, qui se rapporte au Quatre de Coupes.

Christophe de Cène ne cessera de se faire harceler jusqu'à ce qu'il finisse l'article tant attendu sur les correspondances numériques des cartes. En attendant, nous lui confions le clavier le temps d'une explication :

La légende allemande voit le Graal comme une pierre (Wolfram von Eschenbach), l'émeraude tombée du front de Lucifer lors de sa chute. Au XIIIe siècle, le Graal devient dans les romans de la Table Ronde le Saint Calice de la Cène chrétienne. Ces deux visions ne sont contradictoires qu'en apparence, car si l'une est liée au pêché original, à la chute de l'humanité adamique, l'autre est notre salut, la réintégration gnostique, retour à Dieu. Le 4 de coupes exprime cette dualité.

La combinaison de dés 4.1.1 associe la carte au Diable (4.1) et à l'Empereur (4.4). Si le Diable est « le Prince de ce Monde », l'Empereur règne sur la Terre, symbolisée par le nombre 4 dans la tradition médiévale. Adam et Ève goutent le fruit défendu de l'arbre de la connaissance : c'est la chute.

Les quatre évangiles rayonnent dans le Monde pour sauver l'humanité. Le Graal devient vase sacré salvateur et régénérateur du bien. L'homme devra triompher du Diable, du serpent ou du dragon pour être digne du saint vase. Dans son acception ordinaire, le 4 de coupes est une faute qu'on doit réparer.

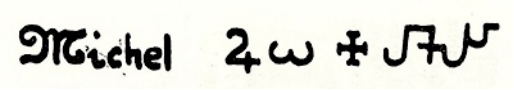
Dans le même ordre d'idée que le 4 de coupes, il y a aussi celui que Court de Gébelin avait nommé, en étudiant les traditions populaires, "Le grand Neuf, les neuf coupes; consacré au Destin." Sa combinaison est bien connue des joueurs de dés : 421 ! Le Diable, l'Ermite (gardien du Graal) et l'Étoile (le Graal)...

Idéal pour un 9 de coupe magique !

5 - Une écriture angélique

Nombre d'auteurs affirment que le 'I' de « MELENCOLIA § I » se réfère au premier des trois types de mélancolie définis par l'écrivain allemand Cornelius Agrippa. La "*Melencholia Imaginativa*" voit l'imagination déborder l'esprit et la raison jusqu'à la maladie. Or aucun personnage de la gravure ne saurait correspondre à "l'artiste". Les anges, comme nous l'avons remarqué plus haut, appartiennent au céleste. Le chien est un peu court sur pattes. La chauve-souris ? Selon des critères contemporains, c'est Superman déguisé en pervers pépère ! Non, il n'y a pas de représentation de l'artiste sur la scène de *Melencolia*. Et ce titre n'est pas une preuve de l'influence d'Agrippa, mais le premier élément d'une réponse que Dürer lui adresse. Car l'artiste, c'est lui, Albrecht Dürer, et il entend faire savoir ce qu'il pense des théories d'Agrippa. Les plantes d'eau qui guérissent la fameuse mélancolie se retrouvent en couronne sur la tête de l'Archange. Est-ce à dire que le remède agit sur les humains, mais pas sur les anges, particulièrement quand ils ne sont pas "malades" ?! Dürer ne propose pas à l'ange un rôle humain, qui plus est de malade. Il a trop de respect pour lui. Cette attitude est un héritage gothique, moyenâgeux. Les sculpteurs de cette époque respectaient les anges et prenaient de grandes libertés avec les "diabolités" : dans les gargouilles qui ornent l'extérieur des églises ils s'autorisaient tous les caprices.

Quand Dürer a quelque chose à dire, il s'en charge lui même, dans la langue qui est la sienne. Ses autoportraits en témoignent. Il emprunte ici le vocabulaire d'Agrippa pour signer la présence de Saint Michel en cette oeuvre, il va sur le terrain de l'occultiste, en quelque sorte. En effet, selon l'écriture angélique initiée par Trithème...

Ci à droite : le sceau de Saint Michel selon l'*écriture angélique* 

Cette écriture étonnante sera perpétuée par Agrippa, et reprise au final par John Dee dans ses thèses. Le sceau de Saint Michel comprend le signe astrologique de Jupiter, l'Oméga, et une croix grecque. Agrippa attribue le carré magique de côté 4 à Jupiter. Sur la gravure, Oméga est suspendu au fléau de la balance (attribut de Saint-Michel, à qui incombe la charge de peser les âmes). Enfin, la composition géométrique de Melencolia a pour principale figure une grande croix grecque. La suite est plus difficile à suivre graphiquement, admettons-le...

Ainsi, jusque dans les recoins les plus baroques de l'ésotérisme, Melencolia fait référence à Saint Michel. L'on sait que Dürer était en contact avec Agrippa. Ces travaux donnaient lieu à des débats houleux dans son entourage qui, par son meilleur ami Pirkheimer, se ramifiait jusqu'à Érasme. Il n'est pas évident que Dürer ait voulu donner raison à Trithème, cependant il lui a répondu.

Un savant célèbre aurait ainsi cloué un fer à cheval sur sa porte d'entrée en précisant :
« Je n'y crois pas, mais il paraît que ça marche ! ».

6 - Le regard de la Mort

Les tarots de Marseille (dans la version de Nicolas Conver), se confrontent à Melencolia de la même façon que les gravures du dispositif que nous avons étudié. Chacune trouve une place favorite sur la gravure, mais un cadre convient à toutes, où elles font face à l'Archange.

Pour autant qu'elle en ait un, seule la Mort ose défier le regard de l'Archange! La Force baisse tranquillement les yeux, le Pape semble implorer humblement un "supérieur hiérarchique", les iris du Mat se perdent dans les nuages, quand l'Impératrice jette un oeil en coin sur la robe magnifique de l'Archange, en un réflexe aussi charmant que féminin. Les autres personnages se détournent. Pourquoi cette timidité ? Pourquoi tant de “pudeur” de la part de tous ? On pourrait plaider qu'ils ne le voient pas, mais l'attitude de cinq personnages particuliers indique le contraire, notamment celle du Pape qui implore miséricorde…

La mystérieuse attitude de l'Archange fait couler beaucoup d'encre. Éprouvons-nous les mêmes sentiments que devant l'Icône d'Andreï Rublev représentant Saint-Michel ? Serait-ce lui, l'Ange de Melencolia ? Entre ces deux représentations, y aurait-il la distance entre deux artistes, entre deux époques, entre deux conceptions ?

Saint-Michel assume la responsabilité de peser les Âmes après la vie terrestre. Il dirige les armées célestes. Il n'a pas besoin de questionner Dieu pour prendre une décision : il a sa totale confiance. Tant de poids pèse sur ses épaules, et surtout : la faiblesse humaine.

Ci-dessus : La Force, le Pape, le Mat et l'Impératrice face à l'Archange Saint-Michel.

Annexe VI - Les correspondances planétaires de *Melencolia § I*

Les deux seules correspondances planétaires de *Melencolia,* qui soient connues concernent Jupiter et Saturne, au point que l'opinion courante voit dans cette oeuvre un dialogue entre ces deux seules valeurs...

Le vocabulaire astrologique

Le vocabulaire astrologique est la base de la symbolique. Il est nécessaire de préciser dans quelles conditions exactes. La première étape de la symbolique, à ses tout débuts, fut la révélation des mathématiques. La première forme d'abstraction fut la géométrie. Parallèlement, les mêmes hommes observaient le ciel. C'est un des rares champs où l'observation permettait la précision des mesures. La géographie, par exemple, pose beaucoup plus de problèmes que la veille des solstices et les équinoxes où il suffit d'un mont et de quelques cailloux... Très tôt les sages ont repéré des comportements cycliques dans le ciel, et ils correspondaient aux figures qui leur tenaient à coeur sur le sable qui leur tenait lieu de tableau noir pour développer leurs figures. Ainsi Vénus dessine un pentagramme sur la table d'orientation dans ses conjonctions avec le Soleil. L'astrologie est née du besoin que les hommes avaient de nommer, d'identifier les formes qu'ils travaillaient dans leur “classe de caverne”. L'astrologie deviendra une discipline à part entière, mais elle gardera toujours un lien avec ce qui deviendra, à partir de Pythagore, la géométrie sacrée dont traite cet article. En cela, il y a lieu de distinguer les définitions mythologiques, astrologiques et symboliques des mêmes valeurs puisque l'usage de ces définitions les a reforgées à la mesure de leur champ d'application. La géométrie comparée restitue les définitions que donnaient les anciens à des valeurs astrologiques qui leur servaient de référence dans leur travail de création. En ce sens “y croire” ou “ne pas y croire” n'a tout simplement pas de sens. On sait ou pas de quoi on parle !

Pour vous donner la mesure de l'écart que peut créer l'usage d'un même principe au fil des millénaires, l'exemple de Saturne est parfait. La géométrie comparée constate qu'il porte en lui la notion de temps qui avance, inexorablement, à la différence du temps cyclique (solaire ou lunaire). Précisons que la géométrie sacrée ne mesure pas le temps, elle compare des rythmes. Ses valeurs sont intemporelles (c'est un des fondements de la symbolique). La science fera du temps une valeur mesurable, elle l'intégrera. Et c'est Kepler qui aura le déclic, comme l'explique magnifiquement Christophe de Cène, à partir de l'équation du nombre d'or dont il fera sa principale loi ! Saturne donc, pour le géomètre du sacré, est une valeur sûre, simple et rassurante. Un poteau bien solide et lisible sur la route du sens. Sa réputation mythologique est tout autre, et même si l'on peut avec les outils d'analyse issus de la géométrie comparée relier les deux sens dans leurs profondeurs, force est de constater que les définitions sont très “contrastées”. Saturne, le taciturne qui bouffe ses enfants et qui finit par se faire enfermer... Personnellement, ma première réaction fut de penser que « les géomètres avaient toiletté le vieux pour lui éviter l'hospice ». En fait, je n'avais pas compris que l'origine du principe venait des cavernes, et qu'il avait vécu tout autrement que le Saturne des conteurs et des charmeurs de veillée.

Les planètes de Melencolia

C'est donc des valeurs nées des mathématiques et qui n'ont jamais coupé leur lien avec elles que nous allons exposer. Prenons-les une à une dans l'ordre croissant de difficulté. Le deux premières, qui sont connues, tiennent de l'évidence. Toutes les références ici rassemblées se démontrent au fil des articles sur Melencolia.

En plus de celui-ci :

Réf. 1 : http://www.art-renaissance.net/EDL/Melencolia-Durer-Composition-1.pdf

Réf. 2 : http://www.art-renaissance.net/EDL/Melencolia-Durer-Composition-2.pdf

Réf. 3 : http://www.art-renaissance.net/EDL/Yvo_jacquier-La_conscience_de_Durer.pdf

Saturne : représente le temps qui avance inexorablement => Le sablier dont le sable ne rebrousse pas chemin.

Jupiter : son élément est la Terre, marquée par le chiffre 4 (points cardinaux) => Carré magique de côté 4.

Le Soleil : un cercle avec un point au milieu => Une roue de pierre percée en son centre.

Vénus[2] : ici, elle a pour avocat son fils Cupidon, qui tient sa tablette et son stylet comme un arc et une flèche.

La Lune[2] : Elle joue avec le Soleil dans les compositions, mais sa blancheur la démasque.

La terre[3] : Le polyèdre de Dürer est le solide de la quintessence après lequel Kepler a couru toute sa vie.

Mars : Le Chef des armées célestes représente le Dieu de la guerre. N'a-t-il pas combattu le Dragon ?

Le duo entre les anges représente le duo Mars-Vénus.

Mercure : Le messager des Dieux dont l'un des signes est le serpent (caducée) trouve ici une forme humoristique qui sied à son tempérament “ingérable” et fantasque.

Annexe VII - Le Chevalier en titre

L'histoire de l'art produit plus d'opinions que de faits sur les gravures de Dürer qui forment le grand *Meisterstiche* (y compris *Adam et Ève*). À croire qu'elle ne s'intéresse plus désormais qu'à celle des historiens d'art. S'il est utile d'étudier, à travers la perception de l'art, l'évolution de la conscience d'une société, peut-être le moment est-il venu de se demander sur quoi cette perception s'appuie. Quelles opinions concernent directement les oeuvres, leur contexte historique ? L'oeuvre d'art n'est-elle plus qu'un prétexte à produire de l'opinion ?

Un titre discuté

Un Chevalier est au centre de l'une des gravures de Dürer. Ce Chevalier est d'époque, comme en témoigne cette *Étude d'un Reître*, ici à gauche, effectuée dès 1498. Dürer est précis. Nous devons lui rendre cela. L'artiste s'est manifestement emparé de cette esquisse pour bâtir son personnage, jusqu'au détail. Les annotations de son croquis précisent qu'il est conforme à la réalité :

« *Daz ist die rustung zw der czeit jm Tewtzschlant gewest.* »

La définition du *Reître* en français est celle d'un “cavalier mercenaire allemand à la réputation brutale”. Le terme de *Raubritter* en allemand se traduit par “chevalier voleur”. Ce vocabulaire traduit la réalité avec laquelle Dürer a conçu sa gravure. Beaucoup plus tard, quand les mercenaires reprendront du service pour mater la révolte des paysans en 1525, sa tristesse ne fera que confirmer cette opinion première.

Ci à gauche : A. Dürer - « Le Chevalier et le lansquenet » - Gravure sur bois
1497 - 39,1 x 28,4 cm - Museum of Fine Arts - Boston, Massachusetts, USA

Les nombreuses guerres d'Italie opposant Valois et Habsbourg sur fond d'intrigues locales, vont allier puis opposer les lansquenets à leurs homologues suisses. Dans les années 1510, les deux armées mercenaires se retrouvent côte à côte, sans les Français qui ne paient pas assez, dans une Sainte Ligue à l'initiative du Pape Jules II. Ils mettront les Vénitiens en déroute à la bataille de Novare (1513). La tactique de combat, si payante à la fin du XVème siècle, utilise le hérisson des lances pour protéger le gros des troupes et lancer ceux que l'on appelle les “enfants perdus” à l'assaut des lignes

ennemies. Les progrès de l'arquebuse vont mettre peu à peu en cause cette organisation. Le pillage et le massacre des prisonniers font partie des moeurs de toutes ces hordes. La plus tristement célèbre est la “légion noire”, mais tous, suisses et allemands, se disputent les sommets de l'horreur.

Ci à gauche : A. Dürer - « La mort et le lansquenet » - Gravure sur bois
1510 - 12,1 x 8,4 cm - Museum of Fine Arts - Boston, Massachusetts, USA

Le personnage du lansquenet apparaît dans de nombreuses représentations du XVI[ème] siècle, particulièrement la gravure sur bois, où il est souvent associé à la mort. C'est le cas des représentations inspirées des danses macabres.

Par exemple Le triomphe de la mort de Pieter Bruegel l'Ancien.

Ces mercenaires posent problème dès qu'ils ne sont plus à la solde (si possible payée) d'une autorité politique. Faute d'alternative concrète, ils se constituent en bande beaucoup moins ordonnée de brigands, selon leurs habitudes de pillards sanguinaires et débauchés. Le chevalier chrétien nimbé de l'aura des croisades en terre sainte ne peut pas être dans la conception de Dürer. Voilà ce que nous enseigne l'histoire de ce personnage, brigand à la solde des ambitions politiques de son époque. Comment des auteurs ont-ils réussi à recycler son image carbonisée en aura chevaleresque, assortie des vertus de l'honneur et du courage ? Une telle “entreprise” ne concerne pas l'histoire de l'art au sens stricte, mais la politique. En Allemagne, cette peinture a été exploitée à des fins idéologiques pour préparer (*formater*) les consciences à entrer dans plusieurs guerres, et deux d'entre elles furent mondiales. Docteur Goebbels affirmait en substance : « Plus c'est gros, plus ça passe ! ». Nous sommes en présence d'un cas d'école. Les hordes nazies qui brûleront l'église d'Auradour-sur-Glane sont dans la ‘pure’ tradition des lansquenets. À la parade, on vante l'héroïsme, le courage, et la mise en selle quand sur le terrain, on “tire dans le tas”, sans humanité ni distinction !

Cet aspect ‘politique’[1] figure aux études qui font référence aujourd'hui, au côtés de la thèse des quatre tempéraments d'Hippocrate. Chercherait-on à traiter le mal moderne par un rêve antique ? Voudrait-on masquer une des plus grosses escroqueries de l'histoire, la propagande nationaliste allemande, par une autre - il est vrai fort bénigne au regard de la première ? Qu'en pense Dürer à l'heure où il engrave ses oeuvres ? L'aurait-on oublié, c'est lui le grand responsable du « Chevalier, le Diable et la Mort ».

Réf. 1 : Voir à ce propos : http://encyclo.voila.fr/wiki/Le_Chevalier,_la_Mort_et_le_Diable

Dans la partie (III, 3 - La perspective du *Chevalier, la Mort et le Diable*) de ce texte, nous avons étudié sommairement sa composition et cela a suffi à attester que Dürer n'y grave pas un héros vertueux mais un forban sans avenir ni honneur.

Les lansquenets - Un comportement de brutes dans une histoire compliquée

Dans les années 1480, une rupture de l'ordre social médiéval rend les chefs d'État dépendants des bandes de mercenaires, au lieu de forces assemblées sur la base de la loyauté ou de l'obligation féodales. “Lansquenet” vient de l’allemand *Landsknecht*, un “valet du coin” que l'on qualifie de “serviteur du pays”. Il se distingue des piquiers suisses qui viennent de la montagne. Ce type de combattant à pied à la tenue arrogante et bariolée est reconnu dès 1486. En 1500, on trouve l’altération *Lanzknecht* influencée par *Lanze* (lance, pique), quand le terme *Landsknecht* garde le sens de mercenaire (*Söldner)*. Évidemment, ce schéma de fantassin n'exclut pas les autres composantes de l'armée.

« Lucas Paumgartner en St. Eustache »
Albrecht Dürer - 1503
Huile sur bois - 157 × 61 cm
Alter Pinakothek, Munich

Tactiquement, les lansquenets montrent à la fin du XV^{ème} siècle une grande efficacité. Ils affrontent en rang serré les charges de cavalerie avec des lances qui peuvent atteindre six mètres de long. Cette solution, expérimentée par les Suisses fait vite école en Europe, de la Bavière à Florence. Maximilien Ier de Habsbourg (1459-1519), futur protecteur de Dürer, est alors surnommé le « père des lansquenets ». Il appuiera sa stratégie sur l'action de ces unités, et couvrira leurs excentricités vestimentaires en dépit de l'indignation des ecclésiastiques.

Pour une seconde raison, les lansquenets sont une solution alternative dans un conflit avec les Français (qui ont également les leurs), pour le contrôle de la Bourgogne (ce sont les prémices à une opposition séculaire entre les rois de France et la dynastie des Habsbourg). En effet, les mercenaires suisses (*Reislaüfer*) ont tendance à prendre solde chez l'ennemi, et il faut en conséquence recruter sur place. La situation militaire est compliquée depuis que le père de Maximilien, l'Empereur du Saint Empire Frédéric III (1415-1493) cherche à accroître le nombre d'adhérents à sa ligue de Souabe. Son expansionnisme finit par irriter la Confédération helvétique, grande pourvoyeuse de mercenaires et qui considère la Souabe méridionale dans sa sphère d'influence. Or cette région du nord a une mauvaise opinion des Suisses. Le sud de l'Allemagne a plus d'une fois été ravagé par les

coups de main des cantons fédérés. De plus, ceux-ci sont des concurrents objectifs de la Souabe au plan commercial et économique. Un dernier contraste achève d'opposer les deux camps : les Cantons sont républicains quand la Souabe est aristocratique. Les peuples du nord et du sud du Rhin deviennent de plus en plus étrangers l'un à l'autre.

Sur le plan strictement militaire, Maximilien porte au combat une armée complète, comprenant notamment dix pour cent de cavaliers, de l'artillerie lourde, des arquebusiers, des hallebardiers, et des porteurs d'épée à deux mains, la *zweilhander* (cette flamberge mesure un mètre soixante-dix). Chaque régiment compte environ quatre cents hommes : trois cents piquiers, cent *Doppelsöldner* (les meilleurs ont double-solde), cinquante arquebusiers et cinquante hallebardiers. Ce régiment comprend dix *fahnlein* (compagnie, également nom du drapeau), elles-mêmes sous-divisées en *rotten* de dix lansquenets ordinaires ou six *doppelsoldner*. Le tout est dirigé par un *prévôt* assisté de son bourreau, et le cortège des familles accompagne la cohorte (dotée de sa propre organisation). L'arme principale des lansquenets est une pique au manche épais et sa longueur varie entre quatre et six mètres. Une queue de renard orne souvent la lance, en signe de guérison ou de protection.

Épilogue

À l'occasion d'un contact astral, j'ai demandé au maître s'il était favorable à l'idée de dresser un bêtisier pour rassembler les nombreuses influences qu'on lui prête. Le plus souvent, Dürer s'exprime en latin, et je vous livre dans l'intégrale sa réponse : « *Bis repetita placent, sed non Dureris !* ».